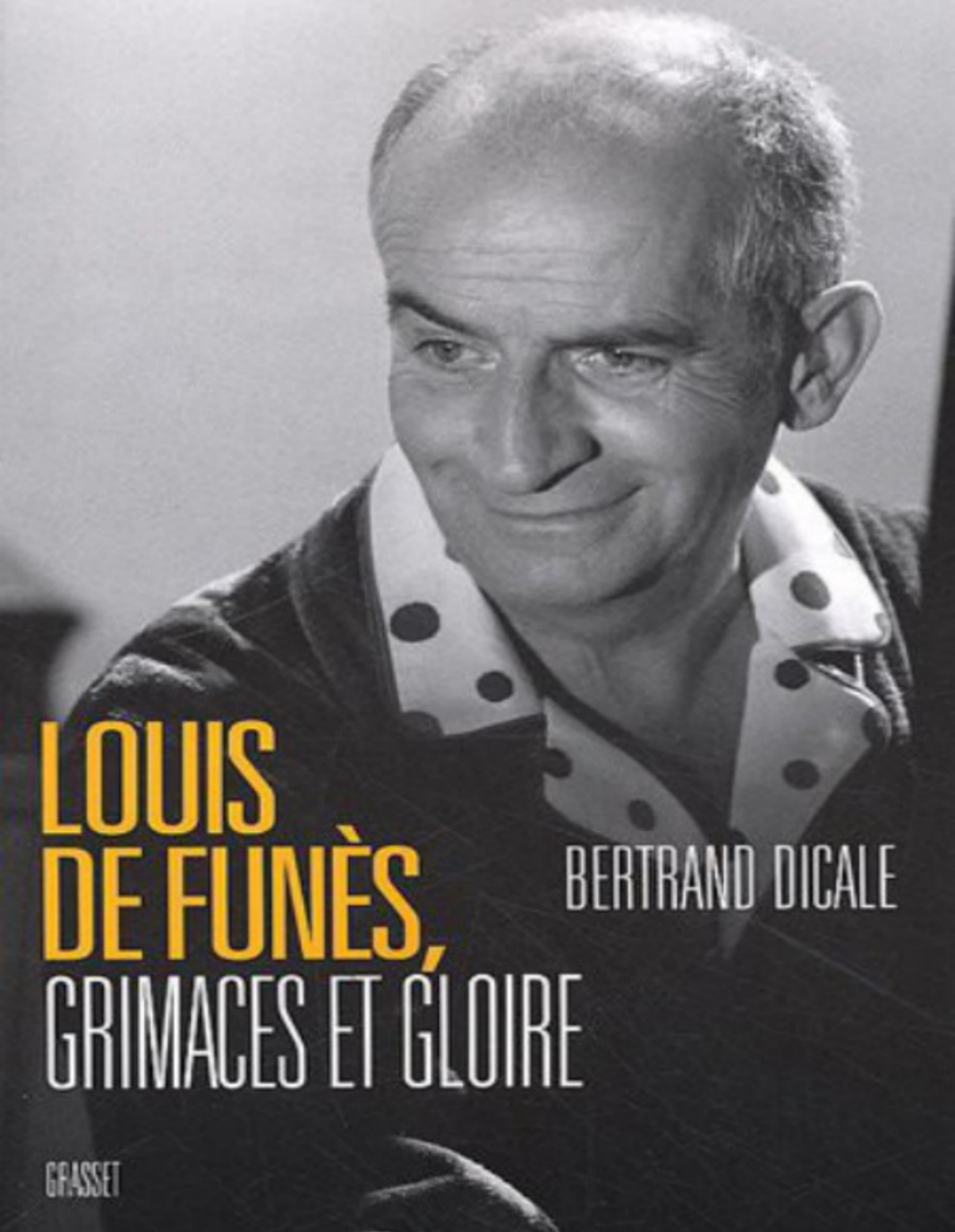


Louis de Funès, grimaces et gloire

Bertrand Dicale

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.com



**LOUIS
DE FUNÈS,**
GRIMACES ET GLOIRE

BERTRAND DICALÉ

GRASSET

BERTRAND DICALÉ

LOUIS DE FUNÈS,
GRIMACES ET GLOIRE

BERNARD GRASSET
PARIS

Table des matières

Page de titre

Table des matières

Page de copyright

Du même auteur

Introduction

1. – Louis, Germain, David de Funès de Galarza

2. – « Par ici, Monsieur »

3. – « Cent fois bravo, cent fois merci »

4. – L'effet « Bacchantes »

5. – Une folle année ordinaire

6. – « Jambier ! Jambier ! »

7. – Le haut d'une modeste affiche

8. – Premiers rôles et seconde catégorie

9. – « Il y a là-dedans... »

10. – Premier envol

11. – Enfin, un emploi

12. – Le génial été

13. – Commercial et estimable

14. – L'adieu au noir et blanc

15. – Les clercs et Polichinelle

16. – 17 267 607 entrées

17. – Dans un fauteuil

18. – L'autre patron

19. – Le temps des cahots

20. – Récréation

21. – Sans Bourvil

22. – Les crocodiles

23. – Retour

24. – Millions

25. – Molière, enfin

26. – Claps de fin

27. – Rediffusions

FILMOGRAPHIE DE LOUIS DE FUNÈS

REMERCIEMENTS

ISBN 978-2-246-63669-4

9782246636694

Malgré de nombreuses recherches, certaines photographies reproduites dans le cahier iconographique n'ont pu être correctement sourcées. Que leurs auteurs, s'ils reconnaissent leurs photographies, contactent l'éditeur.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.

© Éditions Grasset & Fasquelle, 2009.

DU MÊME AUTEUR

Gréco. Les vies d'une chanteuse, J.C. Lattès, 2001.

La Chanson française pour les Nuls, First, 2006.

L'extravagante épopée du Printemps de Bourges, Hugo, 2007.

Gainsbourg en dix leçons, Fayard, 2009.

Oposito, l'art de la tribulation urbaine, L'Entretemps, 2009.

Introduction

Nous aimons tous Louis de Funès. Il appartient à notre jeunesse, à notre enfance, à la part légère de notre vie. Il nous fait rire comme il nous a toujours fait rire et comme il continuera à nous faire rire. Nous le partageons, dans la même innocence assumée, avec nos enfants ou avec nos aînés. Nous l'aimons comme une évidence sereine, avec la même reconnaissante affection que nous portons aux marchés du dimanche, à la confiture de mûres et aux rues pavées – manifestations tranquilles de l'identité française que l'on s'étonne toujours de découvrir universelles. Ludovic Cruchot, gendarme bien français de Saint-Tropez, est sans peine devenu une icône universelle. Et nous avons tous été surpris que, du temps du collège, notre correspondante allemande le connaisse, ou de voir son visage sur une jaquette de DVD pirate sur un marché moscovite ou hongkongais.

Il nous surprend toujours dans notre vie courante. Les commerciaux des boutiques de téléphone portable ont souvent cette onctuosité servile qui laisse voir les dents du chien méchant et que l'on a connue chez Septime dans Le Grand Restaurant ou chez Victor Garnier, le marchand d'articles de chasse et de pêche de Faites sauter la banque. Nicolas Sarkozy fait régulièrement exhibition de tics qui semblent calqués sur le jeu de Louis de Funès mimant l'impatience ou le souci : on croit voir le Président quand, dans Oscar, Bertrand Barnier s'approche de son masseur en remuant les épaules et lance « dites-moi Philippe... ».

Ce n'est pas aux catégories du sublime et du prestige qu'appartient Louis de Funès. Il a, parmi les grands acteurs du ^{xx}e siècle, cette singularité d'avoir su être génial dans de mauvais films, de devoir une part de sa renommée et – disons-le tout net – de son immortalité à des œuvres dont la valeur artistique est aisément contestable. Un scénario faible, un dialogue faible, une réalisation faible et il éclate pourtant, trépignant, furieux, lâche, méchant, affolé, veule, comique, humain, génial.

Il laisse derrière lui une œuvre morcelée, éparse, disparate. En 1964, il tourne en quatre mois Le Gendarme de Saint-Tropez, Fantômas et Le Corniaud. Il va dès lors devenir une vedette et même la plus grosse vedette du cinéma français. Il impose l'unité et même l'immuabilité de son personnage : patron, flic, chef d'orchestre ou Harpagon, il est le même homme faible devant les puissants et méchant avec les faibles, le même homme mûr et sûr de lui dont l'univers s'effondre sous le ridicule.

Mais avant ce sacre, dans les dizaines de films qui précèdent, de Funès est pluriel et semblable, cohérent et anarchique. Il mettra des années à

imposer un personnage qui n'est pas lui, mais dont il a la conviction (ou tout au moins l'intuition) qu'il est ce pour quoi il est fait. Et ce personnage court de film en film, pendant presque vingt ans, pour quelques secondes, une minute, une longue séquence, une présence singulière dans un chœur d'acteurs, un solo incongru ou parfaitement accordé au reste du film. On le voit, magnifique d'invention, de liberté, de puissance comique, dans des films pitoyables ; on le voit, les ailes rognées, le boulet au pied, condamné au réalisme pesant de certains chefs-d'œuvre. On voit Louis de Funès libre de tout inventer dans l'atterrissant *Au diable la vertu* de Jean Laviron, navet de haute futaie commis en 1953 ; on voit Louis de Funès en résidence surveillée dans le rôle d'un comédien du xviii^e siècle dans *Le Capitaine Fracasse* de Pierre Gaspard-Huit en 1961, film de cape et d'épée rondement mené et déserté par le rire ; on voit Louis de Funès donner l'unique note de nervosité et de hargne dans l'été aux sensualités mythiques du *Blé en herbe* de Claude Autant-Lara en 1954...

Pendant des lustres, de Funès tourne des dizaines de films sans jamais penser à autre chose qu'à l'exercice rétribué d'une profession qu'il a choisie par défaut. Pas de plan de carrière, pas de rêve lointain, pas d'ambition. Ou plutôt si : devenir Saturnin Fabre, Julien Carette ou même l'ami Noël Roquevert, grands seconds rôles que l'on reconnaît dans la rue mais qui ne vivent pas la vie des stars. Or il les dépassera tous : il aura la vie d'un acteur presque retranché du monde, heureux dans l'immense jardin de son château, caché autant que signalé par des passe-montagnes et des bonnets – une star, la star la mieux payée du cinéma européen.

Combien a-t-il tourné de films ? Lui-même en a perdu le compte. Lorsque sort *Le Petit Baigneur*, en 1968, il en parle comme du 104^e film de sa carrière. Si l'on pointe aujourd'hui sur la filmographie qui fait à peu près consensus chez les spécialistes, c'est le 119^e – ou le 120^e, ou le 118^e... Mais faut-il compter les silhouettes et les figurations (un soldat presque anonyme dans *Napoléon* de Sacha Guitry ou un client de boîte de nuit au visage flou dans *Les Impures* de Pierre Chevalier) ? Ne faudrait-il pas ajouter aussi les films desquels il a disparu au cours du montage (sa dernière rencontre avec Jacques Becker dans *Edouard et Caroline*), ou même pendant le tournage – le repentir du réalisateur qui bâcle un plan en sachant qu'il ne le conservera pas... Au cours des recherches pour ce livre, nous avons retrouvé la trace de deux films dans lesquels Louis de Funès semble avoir joué et qui ne sont indiqués dans aucune filmographie. Mais il s'agit de films oubliés, productions fugitives des années 50 qu'aucune star au générique n'a conduites vers la présence en festival ou la réédition en DVD, et dont les copies sont aujourd'hui inaccessibles... Et il y en a sans doute encore à découvrir : Maurice Regamey se souvient avoir tourné au moins une demi-douzaine de courts métrages avec Louis de Funès, et l'on ne garde trace dans les archives que de deux d'entre eux...

Le miracle de la carrière de Louis de Funès est qu'il accomplit tout le chemin du marais plébéien de la figuration à des sommets de popularité et de puissance commerciale qu'aucun acteur français n'a connus jusqu'alors ni ne connaîtra plus. Pendant sept ans, de 1964 à 1971, au moins un de ses films figure parmi les trois premières fréquentations de l'année – en général à la première. Aujourd'hui encore, deux de ses films, *La Grande Vadrouille* et *Le Corniaud*, figurent parmi les vingt films les plus vus de l'histoire du cinéma en France. Pendant dix-huit ans, une centaine de films auront laissé Louis de Funès loin des sommets ; puis pendant encore dix-huit ans il aura été une vedette de première grandeur.

Aujourd'hui, les gendarmes ne portent plus le même uniforme que le maréchal des logis-chef Cruchot et les patrons ne parlent plus à leurs chauffeurs (ou du moins le croit-on) comme Victor Pivert. Mais on continue de rire avec Louis de Funès, on continue de découvrir tant d'humanité sous un jeu dont les ressorts semblent aussi simples. Génération après génération, nous l'aimons toujours avec la même innocence ravie, même si son époque s'éloigne peu à peu.

Louis de Funès commence sa carrière dans un pays prospère et conservateur ; il disparaît dans une France en crise gouvernée à gauche. Il débute dans une industrie dominée par les cinémas de quartier où l'on va voir de manière routinière des films routiniers. Il achève sa carrière dans un métier ivre de marketing et de publicité, à couteaux tirés avec la télévision. Depuis *La Tentation de Barbizon*, le premier film dans lequel il joue, en 1945, plus des deux tiers des cinémas parisiens ont disparu. A ses débuts, le cinéma comique est un cinéma pauvre dans lequel même Fernandel doit affronter des producteurs lésineurs. Mais les derniers films de Louis de Funès disposeront de budgets colossaux qui marquent les débuts de la toute-puissance de la comédie dans le cinéma français.

Sa carrière recouvre des années de bouleversements sociaux, économiques et culturels d'une phénoménale ampleur. Son jeu, sa gestuelle, ses grimaces vont accompagner et même incarner ces révolutions. Sa gloire – une gloire immense, inégalée dans sa permanence – va renvoyer à la France l'image de ses certitudes bousculées. Derrière les mimiques de son gendarme ou de ses chefs d'entreprise, Louis de Funès dévoile des fêlures dans lesquelles chacun reconnaît les doutes, les ridicules, les faillites de l'ancienne France, de l'ancien mâle, de l'ancien ordre du monde. C'est la grimace du puissant désarçonné qui fait sa gloire et la persistance de sa gloire. Mais personne n'aurait pu imaginer cette aventure d'un comédien de second ordre devenu à plus de cinquante ans le plus grand nom du cinéma français. C'est une histoire d'opiniâtreté, de talent, de travail, de chance. Une histoire de cinéma qui parle de beaucoup de grimaces et d'une immense gloire. Une histoire française qui, pour longtemps encore, nous ressemble terriblement.

1. – Louis, Germain, David de Funès de Galarza

Alors que le xx^e siècle est à peine commencé, maître Soto Reguera est un avocat bien installé à Madrid : il a la compagnie des chemins de fer parmi ses clients. Il ne voit pas d'un très bon œil ce Carlos de Funès de Galarza qui courtise sa fille Leonor. Certes, il parle français et porte beau, mais c'est quand même un avocat sans cause de Malaga. On enferme Leonor, elle s'évade. Les deux tourtereaux parviennent à se marier et partent en France. Belle demeure à Neuilly, face au Bois : les Soto Reguera ont finalement doté confortablement leur fille et lui versent une rente.

Deux premiers enfants naissent dans ce confort sans nuages : Maria, dite Mine, en 1907, Charles en 1911. Carlos de Funès décide de se faire courtier en pierres précieuses. Un de ses premiers clients est un homme élégant qui lui demande de lui confier ses pierres pour que sa femme puisse faire son choix. Dans ce monde, l'élégance et la distinction tiennent lieu de certificat. Quand le nouveau courtier retourne voir son client, celui-ci s'est envolé avec les bijoux. Il doit tout rembourser à la bijouterie Halévy et l'essentiel de la dot de Leonor y passe. Quand maître Soto Reguera apprend la balourdise de son gendre, il s'effondre d'une attaque. Le deuil ne suffit pas : la rente s'interrompt. Sans revenus et sans capital, les de Funès quittent Neuilly. On licencie le personnel de maison, on vend la calèche et on s'installe à Courbevoie dans un petit appartement.

C'est là que naît le troisième enfant du couple, au 29 rue Carnot, dans un quartier plutôt prolétaire. Louis, Germain, David de Funès de Galarza est né à une heure du matin, le 31 juillet 1914, quelques heures avant que ne soit assassiné Jean Jaurès et que la marche de la France à la guerre soit tout à fait inéluctable. Son père a quarante-trois ans et se déclare encore « négociant en perles fines » tandis que sa mère, trente-cinq ans, est déclarée « sans profession ». Mais c'est Leonor qui fait bouillir la marmite en se faisant l'intermédiaire entre des fourreurs et ses anciennes relations du beau monde. Cela rapporte plus que la grande idée de Carlos : élever des lapins en prévision du siège de Paris par les Allemands, comme en 1870. Or l'armée française tient bon à la bataille de la Marne et les armées s'enterrent dans leurs tranchées... loin de Paris qui ne souffre d'aucune pénurie. Le lapin reste donc au prix du lapin et les de Funès restent dans la mouise.

noblesse espagnole. Il ne nous appartient pas de contredire de manière tranchante et définitive cette rumeur, mais force est de constater que les annuaires de la noblesse espagnole conservés par la Bibliothèque nationale ne font nulle part mention d'une famille de Funès de Galarza et que le « de » n'a pas la même signification ni la même rareté dans les noms espagnols que dans les noms français. La conséquence, du point de vue syntaxique, est que l'usage correct n'est pas à l'élision du « de », qui en l'occurrence n'est pas une particule. On écrira donc « un film de de Funès », comme on écrit « l'élection de de Gaulle », et non « un film de Funès » comme on écrit « l'assassinat de Guise ».

Carlos, citoyen espagnol, échappe à la grande boucherie de la guerre. C'est un mâle du Sud, qui conçoit volontiers que son rôle consiste pour l'essentiel à passer ses journées à des terrasses de café. Il se lance dans la fabrication d'émeraudes de synthèse mais, daltonien, il doit compter sur ses enfants – dont Louis – pour choisir lesquelles de ses productions sont assez vertes pour être vendues. Comme beaucoup de personnages trop rêveurs pour la vie réelle, Carlos de Funès de Galarza disparaît. On retrouve ses chaussures et son chapeau avec une lettre sur la berge d'un canal. Pendant plusieurs années, on veut bien croire à son suicide. Louis est envoyé au collège Jules Ferry de Coulommiers, où il passe trois années sinistres. Rêveur, indiscipliné, taciturne, il ne s'anime que pour dessiner, pêcher à la ligne et faire rire ses petits camarades.

En juin 1926, pensionnaire à Coulommiers, il joue et chante dans *Le Royal Dindon*, opéra comique en un acte de Luigi Bordèse, œuvrette qui sent un peu la naphthaline et dans laquelle il campe – déjà ! – un gendarme du temps de Henri V. Le journal local commente : « La piécette délicieuse de Bordèse fut supérieurement interprétée par plusieurs de nos jeunes concitoyens prodiges, en tête desquels nous devons féliciter Louis de Funès. » Mais il ne ressent pas le frisson prémonitoire que les acteurs aiment souvent évoquer quand, adultes et glorieux, ils parlent de leurs spectacles scolaires.

Pourtant, il manifeste déjà, sinon un talent, du moins de l'intérêt pour tous les ressorts du rire collectif. A la maison, il est vrai, il a un extraordinaire professeur : sa mère. Ses colères sont des spectacles dans lesquels elle lance des imprécations particulièrement choisies, ménage des effets dramatiques, s'amuse à surprendre son adversaire autant que les éventuels spectateurs... et doit parfois se retenir de rire elle-même de ses outrances.

Plus tard, Louis de Funès « jouera » souvent sa mère pour ses amis. Pierre Mondy a ainsi le souvenir de son ami imitant Mme de Funès croyant avoir perdu un billet de 100 francs. Gérard Oury nous racontera l'acteur montrant comment sa mère tournait autour de la table en le poursuivant. Edouard Molinaro, assistant réalisateur sur le film *Du Guesclin*, dans lequel de Funès incarne un homme d'armes espagnol du Moyen Age, se souvient que l'acteur lui a expliqué d'où venait son mélange d'accent

espagnol très prononcé et de diction française parfaite : sa mère, bourgeoise madrilène maîtrisant le français à la perfection n'était jamais parvenue à perdre son accent. Dans une interview télévisée des années 70, au sommet de sa popularité, il expliquera à propos des colères de ses personnages à l'écran : « En comparaison avec ma mère, je suis de marbre. Je puise toujours dans ses colères. Elle était très faux-jeton, aussi. » Et il explique que, lorsqu'elle grondait ses enfants, elle prenait parfois un ton mielleux tout en cherchant de la main, derrière elle, un objet – une pomme, un jouet, un livre – qu'elle lui lançait soudain à la tête dans une brusque éruption de fureur.

L'Espagne existe-t-elle pour Louis de Funès ? Sa sévillane de Taxi, roulotte et corrida comme celle de La Grosse Valse ont suscité ici ou là des conclusions enflammées sur l'instinct rythmique d'un fils d'Espagnols. Mais sa danse est très slave dans Le Grand Restaurant et très hassidique dans Les Aventures de Rabbi Jacob...

Les enfants de Louis de Funès raconteront que leur père répond invariablement en français à leur grand-mère quand elle s'adresse à lui en espagnol. Sur le tournage de La Folie des grandeurs, Louis et Jeanne de Funès se lient avec don Jaime de Mora y Aragon, grand d'Espagne pour le film et dans la vie réelle. Patrick de Funès écrit que le frère de la reine Fabiola de Belgique, acteur professionnel (il est notamment le héros de quelques comédies lestes des années 70), « incite [son] père à faire des recherches généalogiques, persuadé que son nom appartenait à la grande noblesse. Celui-ci s'en moquait éperdument et ne lui avouait pas, par obligeance, qu'il se sentait étranger au pays de ses ancêtres. »

Mme de Funès est aussi une amoureuse passionnée. Elle retrouve la piste de son mari au Venezuela et part le chercher. Louis sort de pension pour être confié à un médecin philanthrope dans la vallée de Chevreuse. Quelques mois plus tard, ses parents reviennent. Carlos n'avait pas fait fortune en Amérique latine. Il arrive rongé par la tuberculose, à bout de forces. Il rapporte à son dernier fils un colibri empaillé – un oiseau qu'en argot vénézuélien on appelle « émeraude ». Louis de Funès le conservera toute sa vie.

Carlos n'est qu'une ombre, ne cherche plus à donner le change en faisant croire à une activité professionnelle. Il n'embrasse jamais ses enfants, on vaporise régulièrement un antiseptique dans la maison – la contagion... Il finit par rentrer en Espagne où il meurt le 19 mai 1934. Il est enterré au cimetière de Malaga. Il avait soixante-trois ans.

Il n'a pas laissé grand-chose, sinon quelques conseils. A son fils aîné, il déconseille les métiers de la bijouterie et prescrit de s'orienter vers le vêtement. Charles sera donc fourreur. Mine, quant à elle, est très vite une jeune fille « lancée », comme on dit : mannequin, amie d'Arletty, de Renée Saint-Cyr, de Paul-Emile Victor, elle a des liaisons avec de jeunes hommes très en vue. Très peu pour Louis, qui déteste les snobs. Il ne frayera pas

dans le monde d'argent facile et de paraître qui fait le bonheur de sa sœur. Mais il ne sait trop guère vers où s'orienter.

La famille s'est installée à Paris, dans la partie de la rue de Vaugirard qui appartient au quartier de Montparnasse. Louis suit la voie de son frère, pour l'instant, en s'inscrivant à l'Ecole professionnelle de la fourrure, rue des Tournelles, entre la Bastille et la rue des Rosiers. Il n'accomplit pas tout à fait deux années scolaires : pour faire rire ses camarades, il crible d'épingles le canari du directeur et se fait renvoyer. Il entre en apprentissage chez un fourreur de la rue de Miromesnil où on le charge de ramasser avec un aimant les épingles tombées par terre et de redresser avec une petite pince celles qui sont tordues. Puis il va effectuer le même travail chez un autre fourreur, puis encore un autre... Invariablement, on le renvoie – indiscipliné, farceur, distrait.

Il a dix-neuf ans, au printemps 1933, quand Maurice Tourneur engage une foule de figurants – peut-être pour son chef-d'œuvre de mélo *Les Deux Orphelines*. Il n'est pas très loin du réalisateur quand il surprend une scène qui va lui donner une image très déplaisante du cinéma : un figurant ou un technicien ayant marmonné une remarque de mauvaise humeur, Tourneur le renvoie sur-le-champ. Or le jeune Louis de Funès n'aime ni les petits chefs, ni les généraux...

Il s'est orienté pourtant vers le cinéma : puisque l'Ecole technique de photographie et de cinéma est installée à deux pas de chez lui, rue de Vaugirard, sa mère l'y envoie. Il y reste une année scolaire, de la rentrée 1932 à l'été 1933. Il y rencontre Henri Decaë, qui est un élève studieux et assidu. Ils se retrouveront plus tard, quand celui-ci sera directeur de la photographie du *Corniaud*, de *Jo*, de *La Folie des grandeurs* et des *Aventures de Rabbi Jacob*. Mais dans l'immédiat, ils sont séparés par un nouveau renvoi consécutif à un nouveau chahut. Toutefois Louis n'a pas non plus ressenti un irrésistible appel de la caméra et de l'écran.

Doué pour le dessin, il s'improvise dessinateur industriel. Deux entreprises, deux renvois. Il s'essaye à la comptabilité. Nouvel échec. L'armée l'appelle à vingt ans, en 1934. Trois ans de suite, il va se présenter devant les médecins militaires et être – là aussi – déclaré inapte. Il est vrai qu'avec cinquante-cinq kilos pour un mètre soixante-cinq et un père tuberculeux, il n'a guère le profil du légionnaire... Il se fait étalagiste pour des magasins. Il s'y révèle astucieux, trouve des idées originales. Mais il finit quand même par se faire renvoyer.

Sa mère avait commencé à lui donner des leçons de piano – des leçons brouillonnes et hautes en couleur – quand il avait cinq ans. Depuis, il n'a pas cessé de pianoter et il aime toutes les musiques nouvelles, le jazz, les rythmes latins... Il ne sait pas lire la musique mais il a beaucoup de mémoire et une certaine facilité à broder sur des thèmes célèbres. Pour

gagner quelques sous, il joue le soir dans des restaurants des Grands Boulevards. On paye mal mais on mange bien – la même cuisine que les clients.

Il se marie au printemps 1936. Il a bientôt vingt-deux ans, Germaine en a vingt et un. Noce chez elle à Saint-Etienne, petit meublé sous les toits. Bonheur fragile, comme tous les bonheurs de ces années-là : la mobilisation générale survient le 1^{er} septembre 1939. Il est convoqué : inapte au service actif, il est apte au service passif. Il creuse des trous, navigue de caserne en caserne, jusqu'à être affecté près de la Marne. Ennui de la « drôle de guerre » oblige, il monte des spectacles, des revues, des récitals pour les soldats. On lui trouve même un certain talent dans l'imitation de Maurice Chevalier. D'ailleurs, quand Momo disparaîtra, le jour de l'an 1972, ce sera une des rares fois des années de gloire de Louis de Funès qu'on le verra porter un cercueil lors de l'enterrement d'un artiste.

En avril 1940, il est malade pendant quelques jours – le froid, l'humidité. Il passe devant une commission médicale qui le réforme en lui parlant de tuberculose. Toute sa vie, il sera convaincu d'avoir échappé à la boucherie à la place d'un autre : ses poumons sont dans un état impeccable et il a bénéficié d'une confusion de dossiers. Son frère aîné, Charles, n'a pas eu la même chance. Versé dans une unité ordinaire d'infanterie, il se trouve affecté dans le secteur « tranquille » de Rethel – tranquille puisque l'état-major français a décrété que les Allemands iraient s'empaler sur les fortifications de la ligne Maginot. En mai, quand les unités blindées de la Wehrmacht foncent à travers les Ardennes, des dizaines de milliers de soldats français mal armés, mal équipés, mal commandés, sont hachés menu. Parmi eux, Charles de Funès le frère aîné de Louis, déjà père de famille.

En ce printemps qui voit l'armée allemande s'installer à Paris et le régime des restrictions s'imposer à la France entière, il n'est plus guère besoin d'étalagiste pour les vitrines. Louis de Funès va donc se consacrer tout entier au seul métier qu'il sait faire : il devient pianiste de bar.

*

* *

Il trouve une place dans un bar de Pigalle. Ça ne paye pas très bien, même en restant douze heures au piano. Ce sont les années de « nouilles grises », comme de Funès les appellera plus tard. Dans un pays en proie aux privations, il compte parmi les Français qui souffrent de la faim et ressentent d'autant plus vivement les inégalités entre nantis et fauchés. Il en fera une part de sa comédie humaine, racontant plus tard de très noires

scènes comiques, comme celle de ce patron de boîte qui insiste pour partager son dîner avec son pianiste, à la pause. Une boîte de sardines, un morceau de pain dur, un verre de vin clair. Solidarité du temps de guerre, croit-il. Jusqu'à ce qu'un soir il arrive en avance et découvre que le patron dîne copieusement en début de soirée avec ses autres employés, sans qu'il manque rien sur la table.

Il suit aussi les jeux compliqués des truands et des flics, les règlements de comptes, les rixes au cours desquelles le pianiste doit à la fois ne rien voir et être aux aguets – un mauvais coup se prend vite. De Funès découvre aussi les lâchetés, les veuleries, les audaces d'un pays occupé. Les conversations qui s'interrompent dès qu'entre un Allemand dans la boîte, mais aussi les dos courbés qui se précipitent pour le servir. Comme des millions de Français, il a de petites audaces à la fois dérisoires et dangereuses, comme de jouer des airs américains interdits et d'en faire chanter le refrain par les Allemands en goguette. Ou de leur faire reprendre en chœur des répons absurdes – « Et on l'aura – Et on l'aura – Dans l'cul ! – Dans l'cul ! »

En 1942, il partage le piano de l'Horizon, rue Vignon près de la Madeleine, avec un jeune homme d'à peine plus de vingt ans, cheveux gominés et fine moustache à la mode. Fils de cafetiers des parages de la gare de Lyon, ce jeune Edouard Ruault commence à se faire appeler Eddie Barclay. Ils alternent toutes les demi-heures, enchaînant les tubes du moment. Les deux jeunes gens discutent beaucoup, jouent souvent à quatre mains, le cadet montrant à son aîné des « plans » découverts dans des disques d'avant-guerre, mais aussi avec son professeur Charles Henry. Car il va, la journée, parfaire son jeu dans une académie de musique privée du faubourg Poissonnière. De Funès s'y rend à son tour. On l'auditionne pour évaluer son niveau : enthousiasme de Charles Henry. Celui-ci recommande à sa secrétaire de bien écouter ce jeune pianiste si doué. Jeanne Barthélémy est immédiatement séduite. Elle deviendra Jeanne de Funès.

Au départ, elle voulait apprendre le piano jazz et paye ses leçons en assurant le secrétariat de l'académie. Louis de Funès l'invite à venir l'écouter un soir à l'Horizon. Les deux fils de l'acteur, Patrick et Olivier de Funès, racontent dans leur livre de souvenirs, Louis de Funès, ne parlez pas trop de moi, les enfants ! (Le Cherche Midi, 2005), cette soirée fondatrice que leurs parents leur ont racontée. Le pianiste a fait installer une petite table contre son piano et, lors de sa pause, commande pour Jeanne et lui un souper fin avec homard et champagne. Soudain surgit une jeune femme qui marche droit sur Louis de Funès, lui donne une gifle retentissante et tourne aussitôt les talons. Il en rajoute dans l'effarement, ce qui fait rire toute la boîte. Il assure Jeanne qu'il ne connaît qu'à peine son agresseur et qu'il avait seulement oublié lui avoir donné rendez-vous. Mais le dîner est très réussi. Il lui coûte sa paye du mois.

Jeanne et Louis ont le même âge – vingt-huit ans. Il vit chez sa mère, rue Raffet. Elle vit avec son frère, rue de Maubeuge. Elle est orpheline : père tué en 1918 ; mère emportée par la fièvre des tranchées, contractée en allant reconnaître le corps... S'ils connaissent tous deux la dèche, ils ne sont pas du même monde. Jeanne Barthélémy a pour tante l'épouse du comte de Maupassant, cousin de l'écrivain que la gloire a enfin rendu fréquentable (Guy de Maupassant est mort de la syphilis à l'âge de quarante-trois ans en laissant plusieurs enfants naturels non reconnus). Et elle passe toutes ses vacances au château de Clermont, qui domine la Loire depuis une colline sur la commune du Cellier, près de Nantes.

Dans le plus pur style Louis XIII, ce château aux trois cent soixante-cinq fenêtres pour plus de vingt pièces a été construit par les Chenu, vassaux du Grand Condé. Quand Louis de Funès rencontre Jeanne Barthélémy, les Nau de Maupassant le possèdent depuis près de quatre-vingts ans. C'est au bout de quelques mois de flirt, de promenades dans le triste Paris occupé et avec la perspective d'une table généreusement pourvue par les jardins et fermes du domaine que le pianiste est accueilli pour la première fois à Clermont.

Ils se sont déclarés fiancés l'un à l'autre depuis qu'un soir à l'Horizon un officier allemand s'est approché de Jeanne. De Funès a lâché son piano et, avec un sourire à l'obséquiosité surappuyée, l'a présentée comme sa fiancée. Alors, l'Allemand s'est écarté avec déférence. La scène est sinistre : le soldat de l'armée victorieuse veut prendre son butin de chair et le vaincu essaie de protéger la femme qu'il aime. De Funès, d'instinct, en fait un instant de comédie.

Louis et Jeanne sont prêts à se fiancer officiellement. Encore faut-il qu'il divorce, d'ailleurs. Car il est toujours marié à Germaine, même si elle vit avec un autre homme, qui élève Daniel, leur fils. Les deux époux expédient au plus vite la procédure de divorce et, après des fiançailles au château qui marquent officiellement l'entrée de Louis de Funès dans la famille de sa femme, ils se marient le 20 avril 1943 à la mairie du IX^e arrondissement. Les volailles du repas de noces sont venues de Clermont avec la famille de Jeanne. Mais, la veille, pour l'enterrement de vie de garçon de Louis et de Robert, un ami d'enfance qui se marie le même jour que lui, il a fallu se contenter du menu d'Occupation – boudin et purée de topinambours.

*

* *

Comment améliorer l'ordinaire ? Louis de Funès se demande si être comédien n'est pas une meilleure solution qu'attendre que se remplisse la soucoupe posée sur le piano. Toujours sans savoir lire la musique, il peut

jouer à la demande deux ou trois cents titres en vogue des vingt dernières années – ce que l'on exige des bons pianistes de bar. Mais cela ne fait pas toujours d'énormes pourboires. Au moins, au théâtre et au cinéma, les cachets sont fixes et même réglementés...

Il entre au Cours Simon. Fondé en 1925 par René Simon, c'est le cours le plus respecté par les jeunes gens modernes. Certes, « le patron » enseigne aussi au Conservatoire national d'art dramatique, où Louis Jouvet l'a fait entrer, mais c'est une école où l'on ne s'encombre pas de trop de respect envers les grands anciens. De Funès s'y présente en 1942, avec une scène des *Fourberies de Scapin* de Molière. Dès qu'il a fini, René Simon monte sur scène et dit : « Je vais jouer ta scène comme tu l'as fait. » Et il récite son monologue les bras serrés le long du corps et les yeux fermés – mais il accepte ce garçon plus vieux que les autres élèves et que le trac paralyse.

De Funès ne restera pas longtemps. Il est pauvre, épuisé par ses nuits au piano, mal à l'aise au milieu de ces apprentis comédiens souvent plus en fonds et nettement plus expansifs. Il croise à peine Robert Dhéry et Colette Brosset, qui sont bien plus jeunes que lui mais suivent déjà les cours de deuxième année. En revanche, il se lie avec Daniel Gélin – né en 1921, comme Dhéry – qui vient le voir jouer du piano à l'Horizon et le trouve déjà drôle. Son éphémère condisciple racontera plus tard : « Il ne faisait pas grand-chose, mais ça faisait rire. Des grimaces, des façons amusantes de frapper le clavier, des trucs absurdes... Il était aussi étrange que drôle mais c'était juste un pianiste de bar, alors personne ne le voyait. »

Le pianiste abandonne ses cours assez vite. René Simon (qui, par parenthèse, est le père de l'animateur de radio Fabrice) ne présente jamais sa facture, que de toute manière Louis de Funès ne peut pas payer. Jeanne a proposé de donner des cours de danse de salon dans leur petit deux pièces, rue de Miromesnil, mais son mari n'apprécie pas que des hommes la serrent de trop près. Il continue ses bars et ses boîtes en donnant quelques cours de piano dans la journée. Le Club de Paris, rue Jean-Goujon, le Gavarni, place Pigalle, Chez Lauby, rue de la Ferme, L'Ascot sur les Champs-Élysées... Des mois plus tard, un après-midi, il croise Daniel Gélin au métro Villiers. Ils se reconnaissent, se demandent mutuellement de leurs nouvelles. L'un commence une carrière d'acteur, l'autre aurait bien voulu, peut-être... « Appelle-moi, j'ai un truc pour toi ! », lance Gélin quand les portes du métro se ferment.

Il s'agit d'un petit rôle dans la reprise de *L'Amant de paille*, de Marc-Gilbert Sauvajon, montée par un groupe de jeunes comédiens. Ils comptent faire venir à la salle Chopin tous les critiques pour jouer ensuite le spectacle dans un grand théâtre. Représentation unique, donc, le 6 février 1944. Le premier bide d'une carrière : une poignée de spectateurs sont venus, dont Jeanne de Funès et Leonor de Funès ; mais pas un critique, pas un

producteur. De manière amusante, quand *L'Amant de paille* sera porté à l'écran par Gilles Grangier en 1950, Louis de Funès retrouvera son petit rôle d'un soir, celui du psychiatre.

Mais l'échec de *L'Amant de paille* à la salle Chopin n'est peut-être pas un drame pour le pianiste. Quelques jours plus tôt, Jeanne a accouché de son premier fils, Patrick. Louis apparaît ici ou là dans des pièces de théâtre, comme pour *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, mis en scène par Maurice Jacquemont au Studio des Champs-Élysées, dans lequel il joue de sa petite taille pour disparaître sous les voiles noirs d'une pleureuse, se souvenant au passage des grands cris et sanglots de sa mère lorsqu'elle surjouait la peine. Et, des années après son unique journée comme figurant sous les ordres de Tourneur, il retourne sur un plateau de cinéma. Toujours pistonné par Daniel Gélin, il entre en cinéma sans la moindre idée de quel sera son destin. Le tournage a lieu en février et mars 1945 et le film s'intitule *La Tentation de Barbizon*.

2. – « Par ici, Monsieur »

(La Tentation de Barbizon, 1945)

Une dame blonde, élégante, conduit avec vivacité une décapotable. A son côté, un homme d'âge mûr consulte une liasse de papiers. Il faut trouver de l'argent frais, et vite, sinon c'est la faillite frauduleuse. Mme Ancelin arrive dans le hall de son agence de publicité, Publi Monde. On se jette sur elle, on lui annonce les nouvelles du jour. Elle est tranchante, antipathique, belle. Elle envoie paître un portier qui lui propose en bégayant un slogan pour les automobiles Bison.

Le soir même, ce même portier, Michel, part en tandem avec Martine, qu'il a épousée la veille et qui travaille aussi à Publi Monde. Ils se rendent à Barbizon. Là, les attend Jérôme Chambon, le vieux patron d'une auberge perdue en forêt, Au Rendez-vous des Oiseaux. Béret, nœud papillon étriqué, moustache triste. C'est le grand-oncle de Martine. Alors qu'il n'a pas vu de client depuis des années, une superbe femme en tailleur blanc apparaît à la porte et lui demande une chambre. On comprend qu'elle n'est pas humaine, ou plus qu'humaine : d'un claquement de doigts, elle rend parfait le poulet qui refusait de cuire dans le vieux four. « Un miracle », dit l'aubergiste. « Vous y croyez, aux miracles ? », répond la belle dame avec un sourire en coin. « Si vous aviez connu le poulet, vous y croiriez aussi. »

Mais, alors qu'elle s'installe dans sa chambre, elle sent une odeur de soufre. Un homme s'est présenté à la porte, costume et gants noirs, chapeau de percepateur. Lui, c'est une odeur de lys qui l'incommode. Il n'est pas très agréable avec l'aubergiste. D'ailleurs, le poulet brûle.

Lorsqu'ils se trouvent ensemble à la table de l'auberge pour le dîner, l'homme et la femme ne sont pas complètement surpris de se retrouver : elle est un ange, il est un diable, et ils vont devoir s'affronter, une fois de plus. Il a gagné à chaque fois, jusqu'à présent. Il la nargue, d'ailleurs : Tristan et Yseult, Manon et des Grieux, Carmen et Don José, « c'est du trois-zéro bien tapé, ça ». Ils discutent conjoncture. « Le siècle est mauvais, les âmes volent bas », se plaint l'ange. Le diable se rengorge : « Par contre, chez nous, en Enfer, on refuse du monde. – Mais quel monde ! » Elle, son apparence humaine est celle de Mado les Mirettes, aventurière condamnée à cent cinquante ans de Purgatoire. Lui, il a emprunté un nouveau spécimen d'homme à femmes, « un peu de charme et beaucoup de culot ».

Les jeunes mariés arrivent à l'auberge et, pendant qu'ils dînent en minaudant, l'ange et le diable devisent dehors, au clair de lune – « Je dois avouer qu'il est particulièrement réussi, ce soir, votre ciel », dit le diable. Comme ils écoutent la conversation des amoureux, il note que Michel « est aigri, amer et ambitieux, (...) fait sur mesure ». Les deux adversaires se font passer respectivement pour Eva Parker et Ben Atkinson, deux grands managers américains que – justement – Michel rêvait de rencontrer. Mais le diable est plus rusé et c'est avec lui que Michel signe un contrat.

L'ange emporte la manche suivante : au moment de repartir, les amoureux préfèrent leur tandem à la luxueuse voiture du diable pour continuer leur voyage de noces. Et Martine refuse aussi la villa que leur propose le prétendu Ben Atkinson : scène de ménage du jeune couple, retour à Paris. Le diable dès lors triomphe d'autant mieux que l'ange doit s'absenter pour être la marraine d'une nouvelle promotion d'anges gardiens. Il affirme avoir conduit Michel au seuil de l'adultère avec Dominique Ancelin, la patronne de Publi Monde.

Celle-ci est occupée à brûler sa comptabilité avant de prendre l'avion pour l'Amérique latine quand survient Ben Atkinson. Il lui offre de sauver son entreprise si elle consent à prendre Michel sous son aile. Alors que l'ange a manœuvré pour éloigner les amoureux, le diable annonce à Michel un rendez-vous pour le soir même avec Dominique Ancelin ainsi que son intention de faire de lui son sous-directeur au salaire de 300 000 francs par an.

L'ange surgit alors au Rendez-vous des Oiseaux. Jérôme Chambon a compris que tout ce qui survient autour d'elle n'est pas vraiment humain. L'ange se démasque et lui demande de la seconder : il devra précéder Michel à son rendez-vous avec Mme Ancelin et la séduire, puisque pendant deux heures il sera le plus bel homme qu'elle ait jamais vu. Avant d'accepter sa mission, il demande à l'ange de lui accorder une faveur : passer, comme elle, à travers une porte sans l'ouvrir. « Vous n'avez qu'à avoir la foi et marcher vers la porte. Si vous avez la foi, vous passerez. – Vous croyez ? – C'est à vous de croire. » Il essaye et se heurte violemment à la porte. « A la dernière seconde, vous avez douté. Il fallait croire en Dieu, pas en votre menuisier. » Mais l'ange propose : « Recommencez, je vais vous aider, cette fois. » Lorsqu'il se dirige vers la porte, elle claque des doigts, comme à chacun de ses prodiges. Une fois qu'il a disparu à travers la porte, il l'ouvre de l'autre côté et reparaît. « Alors, vous êtes content ? – Bof, ce n'est pas formidable. – Je ne vous ai jamais dit que c'était formidable. – Tout compte fait, j'aime autant les ouvrir comme tout le monde. »

A 52'51 de film – en extérieur, nuit –, Jérôme se dirige vers l'entrée du restaurant Le Paradis. La silhouette d'un portier avec casquette arrive sous

l'auvent et se découvre. A 52'58, le plan passe en intérieur, pleine lumière. Précédé du portier, Jérôme descend l'escalier qui mène à la salle de restaurant, en sous-sol. A l'issue d'un mouvement en S qui voit le portier sortir du champ de la caméra par la droite, il arrive devant la jeune fille du vestiaire, lui donne son chapeau, sa canne, son manteau et son écharpe – « Bonsoir, Mademoiselle – Merci, Monsieur. » La voix du portier dit « Par ici, Monsieur », juste avant qu'il apparaisse dans le champ, à 53'14, se dirigeant vers la droite – ce qu'on suppose être l'entrée du restaurant. Jérôme tend la main et le retient par le bras en disant : « Pas la peine, tu vas voir. » Il est en plan américain et le portier à droite de l'image, qui le regarde avec un demi-sourire, tandis qu'il prend son élan avec de brefs mouvements des bras et des épaules. Il claque deux fois des doigts et fonce droit vers la porte, à laquelle il se heurte violemment. Il étouffe un juron et se retourne vers la caméra – 53'27, le plan est coupé là, au bout de vingt-neuf secondes.

Le plan de coupe montre la fille du vestiaire, les bras chargés des effets de Jérôme, et le portier, sa casquette à la main droite. Il a le visage mince, les joues presque creuses, l'œil brillant, le cheveu noir et épais, le nez très prononcé. Ce plan dure à peine plus d'une seconde. La fille montre un sourire statique mais le portier fait une mimique goguenarde, en avançant les lèvres par deux fois comme pour envoyer un gros baiser de loin. Mais cela ne produit pas vraiment le bruit d'un baiser, même d'un baiser de comédie, mais plutôt le son que l'on peut faire pour encourager un cheval lors d'un parcours d'obstacles.

La caméra retourne à Jérôme qui ouvre la porte de la main droite et disparaît derrière le battant. La caméra revient sur la jeune fille et le portier qui lui dit : « Ben, il a son compte, celui-là, aujourd'hui », en tournant plusieurs fois la tête, d'elle à la direction de la porte, le sourire effacé de son visage. Il disparaît de l'image à 53'34.

Trois plans, deux répliques, onze mots en quarante-trois secondes de film : rien qui mérite d'avoir son nom au générique – et d'ailleurs il n'y paraît pas. Ce n'est que plus tard que *La Tentation de Barbizon* est devenu le film dans lequel a débuté Louis de Funès.

Dans l'immédiat, Simone Renant est l'ange, François Périer est le diable, Pierre Larquey est Jérôme Chambon, Daniel Gélin est Michel, Juliette Faber est Martine. L'ange, dans une robe qui ne laisse rien ignorer de sa poitrine, se laissera aller à la débauche avec Michel. Le diable, séduit par Martine, se montrera superbement généreux dans une soirée de bienfaisance organisée par un abbé. Ayant tous deux failli dans leurs missions, les deux envoyés des puissances surnaturelles seront châtiés. Ils ne reviendront plus sur Terre.

*

* *

La Tentation de Barbizon, « comédie fantastique gaie » d'une heure et quarante-deux minutes, n'a pas grand intérêt, même à l'époque. Il n'aura de vraie importance que pour les fans de Simone Renant, qui y montre son sein droit de profil dans une scène de séduction par prétérition. Et évidemment pour Louis de Funès et sa famille, ainsi que pour Gérard Séty qui fait aussi sa première apparition dans le film, avant de devenir une personnalité majeure du cabaret et du music-hall français.

« Un excellent sujet. Il pouvait comporter une cascade de gags du meilleur comique. Mais il fallait, pour le traiter, un tour d'esprit, un sens de l'humour, des moyens dont M. Stelli semble avoir manqué. Le metteur en scène de La Tentation de Barbizon s'est contenté d'exploiter les gags les plus faciles, les plus apparents, les plus plausibles. Ceux qui lui sont tombés sous la main. » Le Populaire, 1^{er} avril 1946.

« Enfin, il faut reconnaître à Jean Stelli, le lacrymogène auteur du Voile bleu, le mérite d'avoir mené tambour battant sa réalisation, sans jamais s'attarder sur un effet comique et sans insister sur une situation dont l'artifice éclaterait si l'on avait l'occasion d'y réfléchir une demi-minute. » Combat, 25 mars 1946.

La critique accueille le film en alternant une indulgence affichée et une vague lassitude. Son scénariste André-Paul Antoine a droit à un long article fielleux de Jacques Natanson (dialoguiste notamment de La Garçonne) dans L'Ordre, qui l'accuse de s'être lourdement inspiré d'un scénario qu'il avait écrit et qui n'a pas été tourné. Ce qui ne fait guère qu'une maigre demi-douzaine d'articles dans un pays qui compte pourtant vingt-huit quotidiens nationaux ! Il est vrai que la presse de cet immédiat après-guerre n'est pas très généreuse avec le cinéma. En raison des restrictions de papier, la plupart des quotidiens ne sont encore qu'une feuille de grand format imprimée recto-verso. Dans un Figaro de deux pages, pas de critiques de films ; dans une Aurore de deux pages, un seul article de cinéma par semaine (le 13 mars 1946, c'est L'Espionne, premier épisode de l'épopée de la Résistance de Maurice de Canonge, Mission spéciale, sorti la semaine précédente)... Quant à la publicité, elle est encore à l'âge de la réclame la plus rassie. De petits dessins humoristiques paraissent dans quelques journaux : un gardien de prison met la main sur l'épaule d'un prisonnier en lui disant « Quel dommage, vous ne verrez pas La Tentation de Barbizon » ou un directeur de salle interpelle le dernier spectateur d'un cinéma en lui disant « Monsieur, il est minuit ! – Ça m'est égal, je veux revoir encore une fois La Tentation de Barbizon. »

Louis de Funès racontera plus tard cette première « journée de tournage » aux studios de Boulogne : « J'ai été convoqué à sept heures du matin et j'ai

tourné à 7 h 25 le soir, cinq minutes avant la fin des prises de vues. J'avais répété et répété ma "scène", ce qui fait que je me suis avancé très lentement en faisant une grande mimique. Jean Stelli s'est écrié : "Tu ne vas pas nous faire ça, non ?" Ce qui fait que si on éternue pendant le film, on ne me voit pas. »

Les studios de Boulogne, 68 rue Jean-Baptiste-Clément à Boulogne-sur-Seine (fondés en 1942, seize ans après les studios de Billancourt) disposent à l'époque de trois plateaux et d'une piscine. Le plateau A est de dimensions 24 m x 18 m x 9 m de hauteur ; le plateau B de 23 x 16 x 7,50 ; le plateau C de 17 x 7 x 4,5. C'est sans doute sur ce dernier qu'a été installé l'escalier du Paradis. Il se trouve que les dernières scènes tournées dans la carrière de Louis de Funès seront des intérieurs du film *Le Gendarme et les Gendarmettes*, également aux studios de Boulogne.

C'est donc le premier film dans lequel apparaît Louis de Funès, mais aussi la première apparition de son vocabulaire personnel devant une caméra. Dans ses trois plans, deux répliques et onze mots en quarante-trois secondes, on peut déjà lire quelques-unes de ses singularités futures, quelques-unes des lignes majeures d'une des carrières les plus fructueuses du cinéma français : le passage soudain du sourire à une complète gravité d'expression, l'efficacité et la singularité de la mimique, nettement supérieures à son expression parlée...

*

* *

Reprenant le dessin de l'affiche *La Tentation de Barbizon*, une publicité dans *Le Film français* (créé en 1944 et qui est, aujourd'hui encore, le journal de référence de l'industrie cinématographique) s'adresse en ces termes aux exploitants de cinémas : « Enfin ! On rit dans deux salles à Paris. Avez-vous pensé à votre salle ? » Il est vrai que cette « comédie fantastique gaie » apparaît dans un paysage cinématographique plutôt empreint de gravité. La semaine précédente, *Le Rosier de Madame Husson* avec Fernandel, tourné en 1932, est ressorti sur les écrans, et la semaine suivante, ce sera le très pâle remake du *Roi des resquilleurs*, plus grand succès cinématographique de Georges Milton avant-guerre. Rares éclats de rire ! Autrement, l'époque est aux épopées historiques (*Le Capitaine, L'Affaire du collier de la Reine, Trente et quarante, Boule de Suif, Cyrano de Bergerac...*), aux films exaltant sans nuance la Résistance (*La Bataille du rail* de René Clément, primé au premier festival de Cannes, *Un ami viendra ce soir, Vive la liberté !, Les Clandestins, Mission spéciale...*), aux drames psychologiques ou policiers (*Les Dames du bois de Boulogne, L'Invité de la 11^e heure, L'Affaire du Grand Hôtel, Le Jugement dernier, La Route du bagne,*

Dernier métro...), à la solennité du cinéma poétique ou agraire (La Belle et la Bête, Le Pays sans étoiles, La Grande Meute, Raboliot...).

Cette gravité de la production française est-elle ce qui explique que, lorsqu'un Britannique se rend vingt-huit fois par an dans une salle obscure, un Français n'y va que sept fois ? Et encore, pour parvenir à ce chiffre, il faut compter l'exploitation en « format réduit », absente des statistiques britanniques. Car la projection en 16 mm, survivance de l'avant-guerre, est souvent le seul accès de la France rurale au cinéma. Salles paroissiales ou d'amicale laïque, préaux d'écoles, chapiteaux dressés pour un soir ou pour toute la « belle saison », salles des fêtes ou granges améliorées accueillent plus ou moins régulièrement des exploitants souvent itinérants qui proposent des succès des saisons précédentes. Le secteur a encore une importance commerciale dont tiennent compte les majors du film : en 1946, Universal lance un département 16 mm, qui propose notamment La Fiancée de Frankenstein et Le Fantôme de l'Opéra en Technicolor. Défendus par le Syndicat national des propriétaires ou directeurs de salles familiales, ces exploitants de « format réduit » se battent contre encore plus petit et plus précaire qu'eux, des forains qui projettent sur un matériel à bout de souffle des copies de films hors d'âge. En effet, dans les foires agricoles, les petites villes de bord de mer ou les villages isolés, on projette encore des films muets, comme dans le cinéma de toile dont le projectionniste est Louis de Funès dans Le Blé en herbe de Claude Autant-Lara, en 1953.

La France est un pays sous-équipé en cinémas : sur les cent vingt-neuf chefs-lieux de canton en Bretagne, par exemple, trente-deux n'ont aucune salle – même saisonnière – ce qui représente, selon un syndicat d'exploitants, dix millions d'entrées perdues. Ensuite, quand sort La Tentation de Barbizon, le cinéma français, malgré quelques apparences de puissance, est à la fois sinistré et menacé. Certes, il a repris un niveau de production appréciable, après les années de guerre : à peine quatre-vingts films en 1945 (notamment en raison des pénuries de matériel), mais le seuil des cent films tournés dans l'année est atteint en 1946. Désormais, les studios sont occupés à peu près toute l'année et les professionnels ne manquent pas de travail. Une semaine avant la sortie de La Tentation de Barbizon, paraît dans Le Film français la première page de publicité pour le film suivant de Jean Stelli, Mensonges, avec Gaby Morlay et Jean Marchat, qui sortira le 25 juillet 1946 – quatre mois et demi plus tard ! Le redressement est en marche, les rudes années de guerre s'éloignent. Depuis le 11 août 1945, les militaires en uniforme n'ont plus droit au demi-tarif que les jours de semaine, comme les enfants de moins de dix ans. Et la profession se ligue contre l'habitude, héritée de l'avant-guerre et de Vichy, de voir les autorités politiques locales interdire tel ou tel film à la jeunesse. Le long combat de l'industrie contre la censure commence, avec confiance.

Surtout, le cinéma français atteint un record de fréquentation en cette année 1946 : 369,5 millions d'entrées sont comptabilisées (419 millions en comptant le 16 mm). Le record absolu viendra en 1947, avec 423,7 millions d'entrées. Jamais plus on ne verra autant de gens devant les grands écrans. L'année de l'entrée de Louis de Funès dans le cinéma est historiquement l'année la plus faste du cinéma français. L'année de son dernier film, 1982, il se vendra 201,9 millions d'entrées – moitié moins. En 2008, les salles de cinéma françaises n'ont attiré que 188,8 millions de spectateurs.

« Différents arrêtés préfectoraux relatifs à l'entrée des salles de cinéma aux mineurs de 16 ans ont été pris, notamment pour les départements de Tarn-et-Garonne et de la Haute-Garonne. De telles décisions ont un caractère parfaitement illégal ; de plus, elles sont préjudiciables aux intérêts de l'industrie cinématographique et ne sauraient être, en rien, une sauvegarde de la moralité publique. » Le Film français, 8 mars 1946.

Mais la production française est soumise à une rude concurrence. La télévision ? Pas du tout, pour l'instant. Inventée avant la Seconde Guerre mondiale, expérimentée à Paris par les autorités d'occupation allemandes, elle est l'objet, encore, de plus de spéculations que de réalisations concrètes. D'ailleurs on ne sait pas encore vraiment si elle est supposée entrer dans les foyers ou être principalement destinée aux cinémas : Paramount, une des majors américaines du film, et la General Precision Equipment travaillent à un procédé de retransmission télévisée en direct sur écran de cinéma normal, et annoncent pour juin 1946 la première retransmission télévisée d'un événement sportif. Les autorités militaires américaines annoncent même que les prochains essais nucléaires sur l'atoll de Bikini seront télévisés.

« Le match Billy Cohn-Joe Louis, qui aura lieu à New York le 19 juin, sera télévisé dans une salle de Broadway. C'est la première fois que des spectateurs assisteront à la projection d'un événement se déroulant à l'instant même. L'écran sera de dimensions normales et c'est Paramount qui réussira ce tour de force. Le procédé utilisé exige le développement puis la projection du film enregistré, mais ces deux opérations se font en 90 secondes. C'est donc, en réalité, avec un très léger décalage dans le temps que le match sera vu par les spectateurs. » Le Film français, 15 mars 1946.

Ce n'est pas la télévision, donc, qui donne des cheveux blancs aux professionnels français du cinéma, mais Hollywood. La question de la pénétration des films américains en France se pose déjà. Il faut aux salles françaises d'exclusivité un minimum de cent soixante-dix ou cent quatre-vingts films par an, pour une production nationale d'environ cent films. Non seulement Hollywood est prêt à fournir, mais ce seront des films en couleurs. Pendant ce temps, une enquête de l'hebdomadaire *Le Film français* demande : « Pourra-t-on, en France, tourner en couleurs ? » Il est vrai que le procédé américain Technicolor n'est disponible qu'en Grande-Bretagne, à condition toutefois de disposer d'un matériel d'éclairage assez

puissant, pour l'instant absent des studios français. Le procédé allemand Agfacolor souffre d'une constante pénurie de pellicule, puisque les usines sont en zone d'occupation soviétique. Mais les services spéciaux occidentaux ayant mis la main sur les secrets technologiques du film en couleurs allemand, on en espère beaucoup puisque, au contraire du Technicolor qui exige des caméras spéciales, l'Agfacolor est utilisable avec les anciennes caméras noir et blanc. Les procédés français de film couleur (Chimicolor et Thomsoncolor) n'en sont encore qu'aux tests et aux prototypes.

« L'Assemblée générale statutaire du Syndicat général des travailleurs de l'industrie du film s'est tenue le dimanche 10 mars 1946. (...) L'Assemblée générale considère que le cinéma est aujourd'hui un problème de gouvernement. Pour le sauver, elle demande l'organisation véritable du cinéma français par : la création d'un commissariat général du cinéma ou un office national rattaché au ministère de la Production industrielle ; (...) la non-autorisation d'aller produire des films français à l'étranger tant que le travail ne sera pas assuré dans les studios français ; (...) l'application d'un contingentement à l'écran. »

Alors, en 1945-1946, on continue à tourner en noir et blanc, et par surcroît au rythme des pénuries. Les arrivages de la précieuse pellicule Kodak Double X ou Plus X sont attendus avec impatience et sont l'objet de mille ruses de la part des producteurs pour ne pas tomber en panne en cours de tournage. De toutes parts, les représentants du cinéma français clament leurs difficultés et interpellent les pouvoirs publics. La CGT constitue un Syndicat général des travailleurs de l'industrie du film, qui réclame d'exercer un monopole d'embauche dans les studios mais, surtout, tout un train de mesures d'urgence pour le secteur. Le secrétaire national du syndicat, Charles Chézeau, publie dans *Le Film français* une tribune intitulée « Faut-il sacrifier le cinéma français ? », qui affirme sans détour : « Il est absolument certain que si demain notre marché est ouvert (...), la masse des films en couleurs qui va s'abattre sur nos écrans sera telle que ce sera en un rien de temps l'écroulement définitif de notre production. » Or, le cinéma est déjà le deuxième poste de l'excédent commercial des Etats-Unis, pour qui la défense d'Hollywood n'est nullement une question culturelle symbolique, mais bien un enjeu économique majeur, pendant qu'en France on commence à peine à parler d'« industrie cinématographique ». Le budget moyen d'un film américain est dix fois supérieur au budget d'un film français, mais pour des recettes moyennes vingt-sept fois supérieures. En Grande-Bretagne, un film coûte trois fois plus cher qu'en France mais rapporte dix fois plus.

« Peu nous importe qu'il entre en France deux cents films américains par an !... mais nous voudrions tout de même bien que nos films, réalisés dans des conditions financières extrêmement difficiles, ne trouvent pas sur notre propre marché un barrage exercé par une concurrence que l'on peut qualifier de déloyale. (...) Il n'en reste pas moins que seule une protection momentanée de notre production peut nous permettre

parallèlement d'améliorer nos moyens techniques et nous autoriser dans la suite à lutter à armes égales du point de vue de la qualité avec le cinéma américain. » Charles Chézeau, secrétaire national du SGTIF-CGT, avril 1946.

La conjoncture est d'autant plus difficile que le cinéma est depuis la guerre grevé de taxes dont la profession exige la suppression, tant elles aggravent « la précarité de l'amortissement des films sur le marché français ». Fin décembre 1945, le Syndicat des producteurs de films décide même l'arrêt des tournages le 1^{er} mars 1946 s'il n'obtient pas satisfaction. Mais le gouvernement de Gaulle tombe en janvier et le ministre de tutelle change. Le jeune secrétaire d'Etat à l'Information Gaston Defferre reçoit les représentants des producteurs et leur prêche la patience et le civisme, affirmant que seuls des progrès de l'économie française impliquant de meilleures rentrées fiscales permettront de relâcher la pression fiscale. La grève des tournages est annulée.

Mais les exploitants comme les producteurs continuent de harceler les pouvoirs publics de pétitions, de motions, de déclarations solennelles qui toutes demandent que soit desserré le carcan réglementaire qui corsète le secteur. Car le prix des places de cinéma est strictement réglementé, soumis à des barèmes nationaux dont l'application est contrôlée et modulée par les autorités préfectorales. Il y a en général trois catégories, dont la définition est parfois négociée âprement par les directeurs de salles. Ainsi, un strapontin dont l'assise est en bois ne peut être vendu au même prix que le siège rembourré dont il est solidaire ; en revanche, c'est possible s'il est recouvert du même revêtement que le siège... La disparité entre Paris et la province est sujet à polémique, puisque pour 25 ou 35 francs on peut voir dans le meilleur cinéma d'une préfecture le même film que l'on verra à Paris pour 40 ou 60 francs. Sur ce prix, les taxes qui représentaient 15 ou 18 % de ce prix avant-guerre en représentent en 1946 jusqu'à 40 ou 45 %. Et puisque tous les prix en France sont réglementés, mais selon des logiques diverses suivant les secteurs, on en arrive à cette absurdité qu'un spectateur ayant payé son entrée 30 francs pour son fauteuil de parterre débourse encore 30 francs pour une bouchée chocolatée. A son tour, la vente de confiserie devient l'objet de négociations byzantines avec l'administration...

« Nous rappelons instamment que la vente de la confiserie est réglementée et ne peut pas être faite au-dessus d'un taux de marque de 40 %. Les glaces (portion de 23 à 28 au litre), c'est-à-dire esquimaux ou produits similaires, ont un prix homologué de 8,50 francs l'unité. (...) Le Syndicat attire tout spécialement l'attention des directeurs sur la gravité de la situation. L'inobservation de ces prescriptions engagerait la responsabilité personnelle du directeur et empêcherait les représentants syndicaux de demander l'application de nouveaux tarifs rajustés proportionnellement. » Communiqué du Syndicat français des directeurs de théâtres cinématographiques, mai 1946.

Commencée alors que la production française redémarre difficilement et

dans un contexte particulièrement menaçant, la carrière de Louis de Funès se déroulera tout entière dans un secteur en crise, dans une industrie perpétuellement confrontée à des dangers mortels. Pendant toute sa carrière, il entendra autour de lui producteurs, réalisateurs et critiques évoquer les nécessaires mais hypothétiques recettes pour enrayer l'érosion constante de la fréquentation des salles. Et les rares périodes de croissance générale du secteur seront vécues comme des rémissions.

Tout au long de sa carrière, Louis de Funès est un homme inquiet dans un métier inquiet, un homme angoissé par le lendemain dans un milieu qui subit échecs et faillites. Beaucoup de ses décisions et de ses choix doivent se comprendre comme la volonté de profiter au comptant d'opportunités qui ne se représenteront pas.

*

* *

Il est vrai qu'à l'époque de *La Tentation de Barbizon*, la consommation du cinéma n'a rien à voir avec ce qu'elle est aujourd'hui. Un spectateur, juste avant la moitié du xx^e siècle, ne va pas souvent au cinéma pour voir tel ou tel film. Il va au cinéma, tout simplement ; et le film ne sera choisi qu'une fois venue l'intention d'aller au cinéma. Il est vrai que si Paris a près de trois cent cinquante salles de cinéma en 1946, elles ne sont pas réparties comme aujourd'hui : les multiplexes n'existent pas, il n'y a même aucun cinéma avec deux écrans. Tous les quartiers ont des cinémas et la densité en salles du Quartier latin n'atteint pas ses records des années 70-80. En revanche, les arrondissements populaires du nord, de l'est et du sud de Paris sont semés de dizaines de salles dont le public de voisinage ne vient qu'à pied – ainsi, il y aura jusqu'à six cinémas dans la seule rue de Belleville.

Outre le film, il y a toujours un complément de programme. C'est l'époque bénie du court métrage documentaire, des reprises ad nauseam des grands classiques du film muet comique (« Charlot », Laurel et Hardy ou Harold Lloyd, déjà plus célèbres que leurs homologues du muet français), des bandes d'actualités changées chaque semaine (au choix, Actualités françaises, Gaumont, Fox-Movietone, Pathé-Cinéma ou Eclair-Journal) et des attractions de variétés. Part la plus incroyable de l'univers du cinéma de l'après-guerre, ces attractions expliquent que dans tous les cinémas construits avant 1950 (et même parfois plus tard), on voit encore une scène ou on devine sa trace au pied de l'écran. Par exemple, un des plus grands noms de l'accordéon, Gus Viseur, est régulièrement engagé par des cinémas du quartier de l'Etoile pour jouer un quart d'heure à l'entracte,

ce qui suffit à remplir la salle quand la fréquentation d'un film faiblit. Et, à l'aube des années 50, le petit Jacques Higelin, dix ans, imite Charles Trenet et Maurice Chevalier lors des séances du dimanche sur la scène du Rigoletto, du Palace ou du Majestic à Chelles, bourg de Seine-et-Marne.

Les actualités Pathé-Cinéma de la semaine du 13 mars 1946 : Tchang Kaï-chek revient à Shangaï, Hiro-Hito en visite à Yokohama, la reine de Hollande honore la mémoire des marins, la princesse Elizabeth à l'académie militaire de Sandhurst, le carnaval de Nice, des maisons préfabriquées aux Etats-Unis, les lancements du paquebot Arramanches au Havre et du dragueur Bison à Lorient, un incendie de bateau dans le port de Liverpool, une catastrophe minière dans la Ruhr, la victoire de la Nouvelle-Zélande sur la France en rugby à Colombes, l'école hôtelière à Paris, le Ballet de l'Opéra et le Ballet russe, l'anniversaire de la centenaire Mme Meire.

A moins de ressortir d'une des catégories méprisées du « film de genre » (que l'industrie française n'a pas recommencé à produire), un long métrage sort d'abord à Paris, dans une ou plusieurs salles spécialisées dans les exclusivités – c'est-à-dire les films nouveaux en copie neuve. Le prix des places y est nettement supérieur, le confort meilleur, la décoration plus luxueuse que dans les salles de quartier. Car les salles d'exclusivités sont sur les Champs-Élysées, les Grands Boulevards, les places les plus animées de Paris. La Tentation de Barbizon sort donc le 13 mars 1946 (un mercredi, déjà) au Colisée et à l'Aubert-Palace – une salle aux Champs-Élysées et l'autre sur le boulevard des Italiens. Le film de Jean Stelli tiendra huit semaines d'exclusivité, jusqu'au 7 mai, avant de passer en « deuxième exclusivité » dans un réseau de salles de Paris et de la banlieue un peu plus prestigieux que les salles à bon marché auxquelles les producteurs souhaitent consentir le plus tard possible.

Les sorties parisiennes de la semaine du 13 mars 1946 :

Colisée, Aubert-Palace : La Tentation de Barbizon de Jean Stelli ; Gaumont-Palace : Roger-la-Honte d'André Cayatte ; Balzac, Helder, Scala, Vivienne : Jérico de Henri Calef ; Lord-Byron : Guadalcanal de Lewis Seiler (Etats-Unis, version originale sous-titrée) ; Ciné-Bonaparte : L'Admirable M. Ruggles de Leo McCarey (Etats-Unis, version originale) ; Club des Vedettes : Volga-Volga de Grigori Aleksandrov (Union soviétique, version française).

Dans ces conditions, les scores des premières semaines d'exploitation des films semblent ridicules aujourd'hui : en octobre 1945, Untel père et fils de Julien Duvivier établit le record d'une semaine de première exclusivité au Rex et à l'Ermitage avec 64 401 entrées totalisant 3 174 295 francs de recettes brutes. Car on compte encore beaucoup à la manière américaine, en recettes affichées ouvertement. L'habitude va s'en

perdre vers 1958-1959, lorsque les statistiques en nombre d'entrées vont définitivement prendre le pas sur la publicité faite aux recettes. D'ailleurs, il est devenu aujourd'hui assez difficile d'obtenir l'équivalent des chiffres qui furent pendant des décennies publiés dans la presse. Ainsi, Pathé Consortium Cinéma, producteur du grand succès de la Libération, *Les Enfants du Paradis* de Marcel Carné, claironne-t-il avoir encaissé 35 millions de francs en 31 semaines à Paris, mais aussi 286 995 francs en une semaine au Palace de Nevers, 571 172 à l'Apollo de Nantes, 1 198 120 à l'Olympia et au Fémina de Bordeaux, 180 738 au Royal de Vannes...

Donc, on ne sait pas combien de spectateurs voient *La Tentation de Barbizon* en exclusivité, mais on sait que le film gagne en deux semaines 168 822 francs à l'Auber Palace et 510 212 au Colisée. Il commence vite sa carrière en province : au cours du mois d'avril, on le voit à l'Escorial de Nice et au Rex à Aix, par exemple, puis le mois suivant dans quarante-huit salles du sud-est : le Casino de Cabanes, le Royal de Béziers, le Variétés de Saint-Rémy, l'Eldo de Pernes, le Rex de Valréas, le Pathé de Montpellier, le Rachet de Narbonne, la Cigale de Quillan, le Paris de Perpignan, l'Odeum de Carcassonne, le Renaissance de Saint-Tropez, outre l'Oddo, le Madeleine, le César, le Pathé-Palace, le Hollywood, le Vauban et le Cinéo-Ciné à Marseille...

De semaine en semaine, le réseau s'élargit : au cours du mois de juin 1946, *La Tentation de Barbizon* passe dans vingt-trois salles de quartier parisiennes (Gaumont Théâtre, Régina, Vanves Palace, Mirages, Cinérire, Perchoir, Villiers, Paris-Ciné, Montrouge, Printania, Marcadet, Floréal, Saint-Michel, Clignancourt, Grand Ciné, Convention, Grenelle, Prado, Gambetta, Saint-Paul, Tivoli, Voltaire, Roxy, Abbesses) et dans quatorze salles de banlieue et de province (Kursaal de Drancy, Magic de Levallois, Paris d'Issoudun, Empire de Nancy...), pour des recettes mensuelles de presque 1,4 million de francs. A ce moment-là commencent les « réservations » : les salles de moindre importance et les cinémas de cheflieu de canton manifestent leur intérêt pour le film en s'engageant pour une ou plusieurs semaines d'exploitation à une échéance qui peut dépasser un an. Ainsi, en mai 1946, le Ciné-théâtre de Poligny s'engage à passer *La Tentation de Barbizon* avant le mois de septembre, le Rexy de Riom avant fin 1946, le Palace de Moulins avant mai 1947, l'Amical Ciné de Vienne avant octobre 1947... C'est la part spéculative de l'activité de directeur de salle, qui permet de passer un « rossignol » vieux de deux ou trois saisons au moment où un de ses acteurs est en haut de l'affiche avec un succès dans les salles d'exclusivité.

« Art. 1^{er} : En vue de faciliter la reprise de la production cinématographique française et de mettre à la disposition des producteurs de films les moyens financiers qui leur sont nécessaires, des avances peuvent être consenties par l'intermédiaire du Crédit national. » Loi du 19 mai 1941.

La relative pénurie de longs métrages français dans l'immédiat après-guerre explique en partie la longueur de l'exploitation des films. Mais il y a aussi la contrainte financière que fait peser sur les producteurs le système des prêts du Crédit national, institué sous Vichy. Le principe est simple : sur présentation d'un devis détaillé du film et sous diverses conditions de nationalité (la majorité du capital du ou des producteurs principaux doit être entre les mains de personnes physiques ou morales françaises) et de garanties professionnelles, un film reçoit une avance en argent frais. Ce prêt du Crédit national pour faciliter la réparation des dommages causés par la guerre (c'est son nom officiel) est l'ancêtre de l'avance sur recettes du Centre national de la cinématographie, instituée en 1959. Mais son fonctionnement est beaucoup plus rigoureux, voire cruel. Ainsi, le Crédit national se rembourse en prélevant 25, 50, 75 et même 100 % des recettes de distribution et de cessions de droits d'exploitation, jusqu'à épuisement de la dette. Légalement, il s'agit très précisément d'un nantissement du film, qui formellement appartient à l'Etat tant que le prêt n'a pas été remboursé. Souvent, un film ne suffit pas à rembourser l'emprunt, et la dette est reportée sur le projet suivant du producteur. D'ailleurs, un prêt non soldé interdit toute ouverture de nouvelle ligne de crédit auprès du Crédit national. Ce qui fait qu'au bout du compte un film est quasiment condamné à gagner de l'argent, puisqu'un échec financier obère systématiquement le montage du film suivant, quand il ne l'empêche pas purement et simplement.

La Tentation de Barbizon a ainsi obtenu une avance de sept millions de francs qui représente, selon l'usage du moment, entre un quart et un tiers du budget total du film. Alors que le tournage a commencé le 12 septembre 1945 au studio de Boulogne, le Consortium du film (3 rue Clément-Marot, VIII^e arrondissement, BALzac 07-80) a obtenu le prêt au mois d'octobre, en abandonnant 75 % des recettes du film au Crédit national, ainsi que 50 % des recettes de La Femme perdue, film de Jean Choux sorti en 1942 et toujours exploité dans les salles de second plan. Comme le film n'est pas un succès foudroyant, il faudra attendre février 1948 – presque deux ans après sa sortie – pour que le Crédit national avise le producteur que le remboursement de son prêt lui permet « d'obtenir la radiation de l'inscription prise au profit de l'état français sur le film La Tentation de Barbizon ». Mais il prévient aussi qu'il continuera à percevoir sa quote-part sur l'exploitation du film si le prêt concernant le film Torrents de Serge de Poligny, production suivante du Consortium du film, n'est pas remboursé assez vite !

Et encore ce film est-il une production de second plan. Pas plus que sa trentaine d'autres longs métrages, La Tentation de Barbizon ne fera passer à la postérité le nom de Jean Stelli. Et cette première expérience au cinéma de Louis de Funès aurait bien pu être sans lendemain. Le hasard, la

chance et une singulière opiniâtreté vont faire de lui un acteur professionnel.

3. – « Cent fois bravo, cent fois merci »

(de Six heures à perdre à Ma femme est formidable, 1947-1951)

On tire toujours le diable par la queue, au 14 rue de Miromesnil, chez Louis et Jeanne de Funès. Ce n'est pas *La Tentation de Barbizon* qui lance une carrière et on n'est pas encore vraiment acteur avec une seule apparition dans un navet – oui, le film de Jean Stelli est un navet. Tout reste à faire et il faut encore un an pour que Louis de Funès retourne dans un studio de cinéma, à l'automne 1946. C'est pour un film dont la réalisation est partagée entre Alex Joffé et Jean Levitte, *Six heures à perdre*. André Luguet est le sosie d'une célébrité. Puisqu'il a six heures à perdre, pourquoi ne pas vivre la vie d'une célébrité en se faisant passer pour elle ? Mais il y trouve la mort... Cette fois-ci, Louis de Funès est le chauffeur du héros. Dans la distribution, un autre débutant campe un sergent de ville : c'est Jean Richard. Peu après, il a quasiment un « vrai » rôle : dans *Dernier refuge* de Marc Maurette, il est serveur dans un wagon-restaurant. Pendant quelques dizaines de secondes, il s'impatiente parce qu'un couple d'amoureux s'embrasse longuement au lieu de libérer sa table – soupirs, hochements de tête, gestes agacés...

Heureusement, il y a le théâtre et une première belle opportunité : *Winterset*, mélodrame de Maxwell Anderson traduit et adapté par Marcel Achard et Jacques Emmanuel, présenté à partir du 27 janvier 1946 au théâtre des Carrefours (qui deviendront Bouffes du Nord en 1974). Une sorte de conte d'hiver indirectement inspiré de l'affaire Sacco et Vanzetti qui fait s'affronter truands, flics et innocents. En recommandant son ami à Marcel Achard, Daniel Gélin (engagé en remplacement de Serge Reggiani retenu par le tournage des *Portes de la nuit*) a là aussi été décisif. Lui-même participe à cette création, comme quelques autres comédiens qui croiseront ensuite la trajectoire de Louis de Funès : Jacques Dynam, Yves Vincent, Jean-Roger Caussimon... Defunès, puisque c'est ainsi qu'il figure au programme, est le clochard. Un clochard qui ne quitte presque jamais la scène et qui ne dit que trois mots, en toisant le cadavre de Daniel Gélin, le héros assassiné : « Toujours le fric. »

Ces trois mots seront plus tard des mots légendaires. Tous les témoins les diront chargés d'intentions, de qualités, de promesses exceptionnelles. Mais une chose est certaine : le comédien débutant est méticuleux, précis,

obstiné. Il régale ses camarades en coulisses de numéros amusants au piano mais, sur scène, ne s'écarte pas de sa courte partition. Et il dit, avec « toujours le fric », toute la ricanante cruauté du destin.

Tout en jouant *Winterset*, de Funès participe au printemps 1946 à son premier film important. Pendant le tournage on ne sait pas encore, évidemment, qu'Antoine et Antoinette emportera le Grand prix du festival de Cannes (qui sera appelé palme d'or à partir de 1975), mais c'est un des films les plus attendus de la saison, à cause de l'ampleur de son budget comme en raison de la personnalité de son réalisateur, Jacques Becker.

Fils de bonne famille luthérienne, Becker résiste à la destinée d'ingénieur qu'on lui trace et il entre en cinéma dans les années 30 en devenant assistant de Jean Renoir. Ecole phénoménale : il travaille sur *Boudu sauvé des eaux*, *Partie de campagne*, *La Grande Illusion*, *La Bête humaine*, *La Règle du jeu*... Il passe à la mise en scène en 1942 et, dès son deuxième film, *Goupi mains rouges*, l'année suivante, se construit une réputation flatteuse. S'il n'a pas encore réalisé *Casque d'or* et *Touchez pas au grisbi*, qui le feront passer à la postérité, il est déjà, en 1946, un cinéaste reconnu. Ses pairs comme la critique célèbrent en lui un peintre merveilleux de l'humanité vraie, un portraitiste qui trouve sa matière romanesque dans le réel. « Ça se passe en France, je suis français, je travaille sur des Français, je m'intéresse aux Français », dira-t-il plus tard dans une interview accordée pour *Les Cahiers du cinéma* à Jacques Rivette et François Truffaut.

Toute la nature et toute la séduction de son inspiration sont là : à la confluence du réalisme merveilleux de Marcel Carné et Jacques Prévert, et du néoréalisme italien, son regard sur le monde est à la fois attendri et sans illusions, attentif à chacun et sujet à la rêverie. L'idée d'Antoine et Antoinette lui vient de Louise de Vilmorin, qui lui suggère le personnage d'un homme qui ne rentre pas chez lui après avoir perdu un billet de loterie gagnant. Le verdict de Becker tombe : c'est trop russe, c'est invraisemblable pour un Français. Mais il va retravailler l'idée avec ses coscénaristes, Maurice Griffe et Françoise Giroud. Antoine et Antoinette habitent une piaule sous les toits vers La Fourche, dans le XVIII^e. Il est ouvrier chez un imprimeur, elle est vendeuse au Prisunic des Champs-Élysées. Ils sont pauvres, très pauvres, mais heureux. Antoinette ayant acheté un « dixième » de la Loterie nationale, ils croient leurs problèmes matériels résolus en découvrant qu'ils gagnent 800 000 francs. Mais Antoine le perd sur le chemin des bureaux de la loterie. Le film va suivre sa recherche du portefeuille égaré, le désespoir du couple, leurs démêlés avec l'épicier amoureux d'Antoinette, la perte de l'emploi d'Antoinette, leur fatalisme, leur foi en leur amour... et la surprise de retrouver leur billet gagnant.

Quand on parle à Jacques Becker de sa minutie de metteur en scène, il corrige : « Je ne suis pas minutieux, je suis maniaque. » Présent tout au long du montage, il comptera les collures de la copie finale d'Antoine et Antoinette : mille deux cent cinquante collures pour huit cent cinquante plans, un record alors pour un film français. « Un film amusant à faire, mais pénible », commentera-t-il. Beaucoup de décors, une distribution et une figuration assez fournies pour que chaque scène rende à la perfection la vérité humaine du Paris prolétaire qu'il recrée aux studios Franstudio de Saint-Maurice. Car son film foisonne de personnages, de situations, de lieux à la fois singuliers et banals qui décrivent non seulement un quartier de Paris, mais aussi l'idée que Jacques Becker se fait de la classe ouvrière. Pour un spectateur d'aujourd'hui, Antoine et Antoinette est quasiment un documentaire : on a par exemple la chance d'y voir lancer – en situation – la légendaire expression « baisse la tête, t'auras l'air d'un coureur ».

« Puisque [Becker] m'assure, contre toute vraisemblance, que la vie revêt à l'heure actuelle ces tendres couleurs du côté de la Porte de Saint-Ouen, je ne demande pas mieux que de faire semblant de le croire, tout au moins tant que durera son film. (...) Qu'il soit remercié de nous avoir permis d'oublier nos inquiétudes, fût-ce au détriment de la triste réalité. » Claude Mauriac, *Le Figaro Littéraire*, 8 novembre 1947.

Simone Signoret postule pour être son Antoinette, mais Jacques Becker lui préfère une autre débutante, Claire Mafféi. Roger Pigaut sera Antoine. La distribution foisonne en « gueules » du cinéma français de l'après-guerre, comme Annette Poivre, voisine d'Antoine et Antoinette, ou Noël Roquevert dans le rôle de M. Roland, l'épicier. Ce personnage « assume seul pour tout le quartier les défauts de l'humanité », selon l'expression du critique Claude Mauriac : malhonnête, libidineux, lâche, menteur, exploiteur, on devine aussi qu'il n'a pas été très net sous l'Occupation. Avec sa stature d'officier de cavalerie, sa moustache à l'ancienne, ses bandes molletières, Roquevert a magnifiquement la gueule de son emploi. A cinquante-cinq ans, après déjà une quarantaine de films (il en tournera cent quatre-vingt-neuf jusqu'au *Viager*, en 1972), il entre dans ses plus prospères années de grand second rôle du cinéma français, après que s'est affirmé le règne de Saturnin Fabre et Julien Carette. On ne sait si c'est lors de ce tournage que Louis de Funès va se lier avec Noël Roquevert, mais celui-ci sera un de ses professeurs en cinéma, lui prodiguant, film après film, ses conseils sur la manière d'être vu par la caméra ou par le metteur en scène – ce qui n'est pas exactement la même chose – et sur les astuces de l'acteur volant de tournage en tournage...

En tout cas, sur le plateau d'Antoine et Antoinette, Louis de Funès « tape dans l'œil » de Jacques Becker. Ce cinéaste, qui assume volontiers « un côté un peu entomologiste », avoue droitement : « Mes personnages m'obsèdent beaucoup plus que l'histoire elle-même. Je les veux vrais. »

C'est pourquoi, sans doute, il se laisse séduire par ce débutant. Becker est fou de jazz et il discute de musique, pendant les pauses, avec l'acteur qu'il a connu pianiste de boîte de nuit. Ils vont même écouter du jazz ensemble. Le cinéaste a aussi de jolis gestes, comme de recommander à de Funès d'aller au maquillage le plus tôt possible le matin. Et comme, pendant plusieurs jours, Becker est malade, les acteurs maquillés avant que son absence soit officiellement constatée touchent leur cachet ! Ensuite, le cinéaste multiplie les interventions de de Funès dans son film.

A l'origine, il n'est prévu que pour un seul plan, lors des scènes qui permettent de dessiner la personnalité de M. Roland, le patron de l'épicerie. Avec trois autres livreurs, il finit de décharger un camion, filmé en plan moyen, par l'arrière. Noël Roquevert survient, poings sur les hanches, air rogue. « Et alors ? » C'est de Funès qui répond : « Y a plus rien. – Alors descendez, reprenez votre service au magasin. » Petite mimique, à la fois soumise et lasse, du manutentionnaire – que d'ailleurs on ne reverra pas dans les scènes filmées dans le magasin. Il a des cheveux noir de jais, un visage glabre et sérieux.

Ce « Y a plus rien » a une signification déterminante sur un plateau de tournage : il sépare le figurant de l'acteur. Si l'on ne dit rien, on est moins payé. Si l'on dit quelques mots, on touche un vrai cachet. C'est pourquoi tant de soubrettes disent « madame est servie » et tant de valets de chambre disent « je vous en prie » dans les premières décennies du cinéma parlant...

Becker glisse encore, ici ou là, Louis de Funès dans la figuration de telle ou telle scène. Mais il lui confie aussi son premier « solo » en plan rapproché, sa première occasion d'occuper tout entier l'écran, la première séquence au cours de laquelle il peut faire vivre un personnage qu'il a tout entier dessiné. Très éloigné de la silhouette ordinaire du garçon d'épicerie déchargeant un camion, voici, exactement une heure plus tard dans le déroulement du film, un convive du repas de noce au cours duquel surgit Antoine, affolé, à la recherche du portefeuille dans lequel il croit avoir laissé son billet de loterie. De Funès porte le costume trois-pièces de circonstance, une petite moustache, des lunettes d'écaille, une raie sur le côté : deux courts plans, une grimace pour signifier qu'il aime le cigare. Quelques instants plus tard, on le voit en plan plus serré pincer la taille d'une jeune fille puis s'esquiver vivement – deux gestes un peu trop marqués pour être parfaitement dans le ton général du film. Dans ces quelques secondes d'apparition, il plisse les yeux, pince les lèvres, contracte les narines – déjà le rictus qu'il va proposer à de nombreux metteurs en scène et qui sera sa marque de fabrique jusqu'à l'aube des années 50. Sans extrapoler sur les quelques instants où apparaît ce personnage muet, sans solliciter déraisonnablement le sens qu'on peut y trouver, force est de constater que le manutentionnaire et son « Y a plus rien » appartient pleinement au monde de Becker, à ses visages lisses,

ouverts et francs, tandis que l'anonyme affichant ces urgences sensuelles (le cigare, la jeune fille) appartient à un monde plus expressionniste, plus rugueux, plus burlesque. Une apparition brève, mais déjà à part. Et peut-être déjà de vagues satisfactions d'ego : l'envoyé spécial de L'Aurore au festival de Cannes écrit : « Les moindres silhouettes sont parfaitement bien interprétées. » A la sortie du film, en novembre 1947, Paris-Presse écrit : « Ce film, sans grosses vedettes, (...) est "vécu" par des hommes et des femmes qui sont à ce point vrais qu'il nous semble les côtoyer journallement. (...) Et Roquevert, et Annette Poivre, et Jacques Meyran, et tous les petits rôles, et tous les figurants... » Louis de Funès en est...

En revanche, il ne sera pas d'Edouard et Caroline. Fin 1950, cet autre film de Jean Becker fournira de nouveau quelques jours de tournage à Louis de Funès. Ce qu'il joue ? On ne sait pas : la scène où il apparaît est coupée au montage. Il ne recroisera plus la route de Jean Becker.

Mais il a fait de vraies rencontres importantes sur le tournage d'Antoine et Antoinette. Le directeur de la photographie Pierre Montazel, par exemple, qu'il recroisera souvent – jusqu'au Gendarme en balade pour lequel de Funès fera encore appel à lui. Dans l'immédiat, Montazel prépare son premier long métrage comme réalisateur. C'est dans celui-ci, Croisière pour l'inconnu avec Claude Dauphin, Sophie Desmarets et Pierre Brasseur, que Louis de Funès apparaît pour la première fois au générique d'un film. Une dizaine de jours de tournage à l'été 1947 sur la Côte d'Azur et un cachet de 50 000 francs pour le rôle d'un cuistot à bord d'un yacht...

C'est aussi, sans doute, sur le plateau d'Antoine et Antoinette que se rencontrent pour la première fois Louis de Funès et Gérard Oury, quoiqu'ils n'y aient aucune scène en commun. Bel homme qui se montre très galant avec Antoinette, Oury incarne de film en film des blonds ténébreux, souvent antipathiques. Il dira lui-même combien sa belle voix grave et bien modulée peut le contraindre à ces rôles stéréotypés : il n'a pas l'air un peu canaille de Raymond Rouleau, il n'a pas le visage un peu cabossé de Raymond Pellegrin, ce qui suffit à lui interdire le haut de l'affiche. Mais, pour l'instant, c'est seulement un acteur de seconds rôles plus avancé dans la carrière que Louis de Funès, même s'il est de cinq ans son cadet.

*

* *

Donc, de Funès est toujours pianiste, mais de plus en plus comédien. Son chemin croise ceux de Jean Richard, de Roger Pierre, de Jean-Marc Thibault, de tous ces jeunes comiques qui, au cabaret, au cinéma ou au théâtre, cherchent à imposer un ton, une humeur, une liberté qui manquent

dans un univers nocturne jusqu'alors dominé par toutes les variantes du travail de chansonnier. Mais il peine à s'imposer. On le voit dans *Quelques pas dans le cirage*, revue créée par Jean Richard, où il ne se singularise pas particulièrement. Plus tard, Roger Pierre racontera combien il incite de Funès à appuyer encore son jeu, à affirmer ses effets. Mais il n'ose pas encore... La mise en scène est assurée par Max Révol (qui recroisera souvent son chemin comme acteur de cinéma). Bonne école, comme Louis de Funès le dira plus tard : « Max Révol m'a appris à avoir le geste large, à ouvrir les bras. Et c'est très difficile à faire avec le trac. » *Quelques pas dans le cirage* partira plus tard en tournée au Canada avec un autre quasi-débutant qui s'appelle Bourvil. Là-bas, inspiré par un conteur québécois, Jean Richard inventera un personnage rural truculent, Claudius Binoche, qui va donner naissance, d'abord dans ses sketches au cabaret puis au cinéma, au cycle de Champignol.

« En 1947, je sortais de l'Idhec et je cherchais du travail. Un copain me propose de le remplacer comme régisseur d'une tournée théâtrale qui doit partir dans les théâtres de la zone occupée française en Allemagne. Il me donne l'adresse : tournées Richard, rue Pigalle. Je tombe sur le patron, un fou de cinéma, comme moi, qui me dit qu'il espère arriver à monter un spectacle. Il s'appelle Jean Richard. Deux mois plus tard, à mon retour de tournée, il m'invite à sa revue, *Quelques pas dans le cirage*. C'était dans un théâtre de femmes nues, à Pigalle : le pianiste s'appelait Darricau (et pas encore Darry Cowl), deux chanteurs burlesques venaient du cabaret Ma Cousine, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault, et il y avait Louis de Funès. Tous jouaient dix personnages et lui jouait notamment un type en maillot de coureur à pied qui passait et repassait, avec des expressions très différentes – épuisé, joyeux, en colère, etc... La partie la plus réussie du spectacle était une parodie de film muet. » Pierre Tchernia, entretien avec l'auteur.

N'ayant pas encore pris son envol au cabaret, Louis de Funès prend du galon, tout au moins pour un rôle : il doit incarner au théâtre François Hanriot, « la bourrique à Robespierre », un des plus sinistres bras de la Terreur. Chapeau à plumet bleu-blanc-rouge, bottes de cavalier, manteau xviii^e taillé dans un battle-dress des surplus américains... L'image est sans doute plus comique que terrifiante dans le *Thermidor* de Claude Vermorel dont la première a lieu le 24 mars 1948 et la dernière une dizaine de jours plus tard. L'auteur a mis en scène lui-même cette vaste fresque qu'une vingtaine de comédiens vont jouer devant à peine plus de spectateurs. Son épouse Claire Mafféi (l'Antoinette d'Antoine et Antoinette) est en tête de distribution, avec autour d'elle Michel Vitold en Robespierre, Jean Servais en Fouché, Gérard Oury en Tallien, ainsi que François Chaumette, Pierre Trabaud, Marc Cassot... La critique éreinte avec ferveur la pièce. Le croquis de Sennep dans *Le Figaro* montre Michel Vitold en Robespierre allongé, la mâchoire bandée ; à ses pieds deux personnages dialoguent : « C'est une balle qui lui a fracassé la mâchoire ? – Non, c'est son texte. » Après cet échec, le théâtre de Pigalle va fermer. Quelques mois plus tard, il est détruit.

Peu importe à de Funès. Il est intronisé en théâtre par sa première note critique d'une grande plume parisienne, puisque *Le Figaro* écrit : « Quant à Hanriot, on dirait un shérif échappé d'un burlesque américain. » C'est plus aimable que, dans *La Bataille*, la phrase de Denis Marion qui a vu « un Hanriot imbécile ». Et, au cours de l'aventure de *Thermidor*, il a vraiment rencontré Gérard Oury. Ou plutôt Oury l'a découvert : un soir, dans les coulisses, le futur réalisateur de *La Grande Vadrouille* le voit se lancer, pour le seul plaisir de faire rire ses copains, dans une improvisation du même niveau que celles des grands maîtres du muet, Charlot en tête. Comme il l'écrira dans ses *Mémoires d'éléphant* (Olivier Orban, 1988) : « Il s'attrape le nez, l'étire comme un élastique, le piétine, le lâche. Le nez lui revient dans l'œil. Pif ! Paf ! Des nœuds, des cordes, un archet : de Funès joue du violoncelle sur son nez. Et je vois l'archet. Et j'entends la musique. » Déjà la « tirade des nez » d'Oscar ?

Est-ce Gérard Oury qui « pistonne » Louis de Funès pour *Du Guesclin* ? Adaptation cinématographique du roman de Roger Vercel, le film est tout entier sous le contrôle de l'écrivain, qui fournit le château de Dinan, où il vit, pour y tourner une bonne partie des intérieurs. Le tournage commence le 7 juin 1948 sous la direction de Bernard de Latour, quelques semaines après le naufrage de *Thermidor*. Gérard Oury y est le dauphin Charles V, rôle apparaissant au devis du film pour six cachets d'un total de 50 000 francs. A la rubrique « petits rôles et silhouettes » du devis, Louis de Funès est mentionné pour le rôle de Henriquez, chef de grande compagnie, à deux cachets de 5 000 francs.

Bien sûr, il y a plus petit dans la hiérarchie que les 75 cachets d'acteur à 5 000 francs prévus pour cette vaste fresque d'une heure quarante dans laquelle grouillent une foule de personnages qui jettent une ou deux répliques et retournent à la nuit médiévale – 100 cachets à 1 500 francs, 100 autres à 1 000 francs, puis l'armée des figurants aux 4 000 cachets de 500 francs et 3 000 cachets de 200 francs... Mais il semble bien que Louis de Funès ait touché bien plus que ces 10 000 francs pour jouer le brigand espagnol qui, cotte de mailles sur la tête, moustache et collier de barbe mais la fleur aux dents, lance à *Du Guesclin* qui veut l'envoyer de l'autre côté des Pyrénées, « yé connais l'Espagne, c'est oune pays sec comme oune nombril dé couleuvre » – accent à couper au couteau et ton agressif.

Latour s'entiche-t-il de cet acteur au point de lui donner plusieurs rôles ou de Funès profite-t-il d'une défection inopinée ? Toujours est-il qu'il est aussi Jean de Berry, le frère du Dauphin qui, lorsque celui-ci évoque la nécessité de donner un nouveau Connétable au royaume, se lève et crie : « L'honneur m'en revient, comme votre frère. » Au devis, il était prévu à l'origine trois cachets de 5 000 francs au nom de Lucien Desagneaux pour ce rôle. Puis on devine de Funès, avec un peu de bonne volonté, dans une scène grouillante de soldats, puis dans une foule de pauvres hères, puis en

astrologue... On le voit encore dans une scène de cour, faisant tapisserie dans le costume de Berry... Des cachets ajoutés aux cachets, conquis en restant sur le plateau, en jouant de sa petite taille (utile lorsque l'on étage les figurants dans un décor qui manque de profondeur), en gagnant la confiance du réalisateur.

Si les journées de travail dans le cinéma sont relativement bien payées (en 1948, le salaire moyen d'un ouvrier est d'un peu plus de 2 000 francs par mois), elles sont rares. Et les « acteurs de complément » sont le prolétariat d'une industrie terriblement inégalitaire. Pour Du Guesclin, par exemple, les trois premiers rôles (Fernand Gravey, Noël Roquevert et Junie Astor) touchent un total de 3,3 millions de francs, les dizaines de seconds rôles se partagent 2 millions et l'armée des figurants, 3,5 millions de francs. Encore est-ce un film historique à la distribution pléthorique, pour lequel les premiers rôles ont consenti à « faire un geste ». Mais une star comme Fernandel est couramment payé 4 ou 5 millions de francs, ce qui représente à lui seul jusqu'à 10 ou 12 % du budget total du film. Louis de Funès n' imagine même pas y parvenir un jour. Lorsque Du Guesclin sort, le 2 juin 1949, le film est méticuleusement massacré par la critique. Il ne permet pas à de Funès d'être remarqué, mais lui servira souvent de référence, dans ses interviews futures, pour expliquer ce qu'ont été ces années-là – un combat constant sur les plateaux pour ajouter un peu à chacun de ses rôles.

« Le film, espérons-le, plaira aux enfants qui préfèrent le roman à la vérité historique. Et il est probable que Fernand Gravey en grand brutal plaira aux dames en quête de frissons rares. (...) Quant à Junie Astor, dans le rôle de Tiphaine, elle joue les anémiques en regardant les étoiles et en clignotant d'amour devant Du Guesclin avec beaucoup de conviction. On a envie de lui offrir une boîte de pilules Pink. Trois seconds rôles m'ont paru excellents : Noël Roquevert (Jagu), Gérard Oury (le Dauphin) et Howard Vernon (Lancastre). » Libération, 7 juin 1949.

✱

✱ ✱

En ce tout début d'année 1949, son chemin croise celui d'un nouveau cinéaste, avec qui il tournera souvent et longtemps. Mais ce nouveau cinéaste, André Hunebelle, n'est pas un jeune homme : il a bientôt cinquante-trois ans. Il dit souvent qu'avant d'être réalisateur il a « longtemps fait le métier de spectateur ». Et il y a peu de réalisateurs qui aient un tel flair, de cet immédiat après-guerre jusqu'aux années 70, pour percevoir les goûts du public. Sans être d'une imagination ni d'une créativité extraordinaire, Hunebelle va accomplir une carrière exemplaire dans le cinéma populaire – pour peu que l'exemplarité en la matière

consiste à réaliser de nombreux films ayant du succès et à systématiquement amortir ses productions. Car le réalisateur des trois Fantômas dans les années 60 touchera à tous les genres : films d'espionnage, comédies policières, comédies de mœurs, films de cape et d'épée, jusqu'à mettre en scène les Charlots en 1973 à l'âge de soixante-dix-sept ans dans Les Quatre Charlots mousquetaires – un succès, évidemment.

Né en 1896 dans une dynastie de polytechniciens, il se destine à suivre la voie familiale quand arrive la mobilisation de 1914. Il finit sa guerre avec quelques médailles et l'envie de devenir artiste : il sera maître verrier, et un des meilleurs que compte la France. Sous l'Occupation, il se tourne vers la production de films, apprenant aussi vite le métier de producteur que de financeur de ses films. Pour Leçon de conduite de Gilles Grangier, sa première production, en 1945, il obtient 4,5 millions de francs d'avance du Crédit national pour 10,4 millions de budget total. Et son fils Jean Halain (Jean-Marie Hunebelle pour l'état civil), né en 1920, cosigne déjà le scénario, comme il le fera pour vingt-huit films qu'il produira ou réalisera. Car c'est une constante chez Hunebelle : on travaille en famille, entre proches, entre fidèles. Par exemple, sa première épouse restera la costumière de ses films, même des années après leur divorce. C'est une situation sûre que de travailler avec lui : il produit jusqu'à trois films par an et, en 1948, passe à la réalisation avec Métier de fous, dont l'héroïne est Gaby Sylvia.

L'actrice est aussi au générique de Mission à Tanger, qu'André Hunebelle tourne au mois de février 1949 aux studios de Billancourt. Pour cette première collaboration avec le futur réalisateur de la série des Fantômas, de Funès tient le rôle d'un général espagnol sanglé dans un uniforme de cérémonie chamarré de décorations, et aux cheveux grisonnants. Il est un des personnages pittoresques frayant dans un cabaret interlope à Tanger en 1942, sur fond de guerre secrète entre Résistance et agents nazis.

On ne le sait pas encore, mais Mission à Tanger sera le premier d'une série de films mettant en scène les mêmes héros, le journaliste Georges Masse, athlétique, élégant, désinvolte et audacieux, et son photographe et comparse, P'tit Louis. Masse, c'est Raymond Rouleau ; P'tit Louis, c'est Bernard Lajarrige. Suivront Méfiez-vous des blondes en 1950 et Massacre en dentelles en 1952. Dans Mission à Tanger, tourné quatre ans après la fin de la guerre, Georges Masse, qui professe en public que « la guerre est une affaire de militaires » et prétend échapper à tout engagement dans les événements en cours, se laisse embarquer dans la lutte à mort entre combattants clandestins de la Résistance et services secrets allemands.

Le scénariste est un débutant, Michel Audiard, qui essaie de percer tout

en conservant un emploi de bureau. A l'époque, il est courant que ce ne soit pas la même plume qui écrive la trame d'un film et qui fasse parler les personnages. C'est parce que le dialoguiste pressenti pour *Mission à Tanger* lui fait faux bond que Hunebelle demande à Audiard d'écrire l'intégralité du dialogue, ce qui le fait définitivement entrer dans la corporation.

Sur un budget de 33,4 millions de francs, le Crédit national accorde 14 millions de francs de prêt, et notamment parce que la PAC (Production artistique et cinématographique), société de production d'André Hunebelle, a présenté sept dossiers pour sept films en sept ans et remboursé tous ses emprunts (de *Feu sacré* en 1942 jusqu'à *Métier de fous* en 1948). Mais, manifestement, ce n'est pas la partie artistique du dossier qui a le plus séduit. D'ailleurs, la critique ne sera pas convaincue par l'histoire, la cohérence psychologique des héros (y en a-t-il une, d'ailleurs ?), la désinvolture incommode de Georges Masse alors que, pour beaucoup de Français, le sang des suppliciés de l'Occupation n'est pas tout à fait sec...

Mais il est vrai, également, que le premier rôle de *Mission à Tanger* est un personnage à deux visages. Raymond Rouleau, plutôt beau gosse et assez athlétique (sans égal, toutefois, Jean Marais dans l'un et l'autre domaine), est aussi un des metteurs en scène de théâtre les plus exigeants de son époque, comme Louis de Funès va aussi le découvrir très bientôt. Donc, Raymond Rouleau apparaît au budget du film pour trois millions de francs (deux millions de forfait, 600 000 de francs de publicité et 400 000 de défraiement de garde-robe) et Gaby Sylvia pour 870 000 francs (dont seulement 150 000 francs d'indemnité de costumes). Louis de Funès est rémunéré 27 000 francs, sa création de personnage et ses apparitions plus fréquentes lui valant sans doute d'être payé un peu plus que d'autres débutants : Jean Richard à 25 000 francs pour le rôle d'un homme saoul, Gérard Séty à 25 000 pour un rôle d'Américain au bar... Mais Max Révol, qui lui a présenté André Hunebelle et qu'il croisera souvent dans ses films futurs, touche 60 000 francs pour un rôle de barman (dans lequel il lui reste encore quelques cheveux).

Il existe une légende quant au rôle du général espagnol dans *Mission à Tanger*, notamment colportée par Michel Audiard lui-même à de nombreuses reprises, comme dans une interview dans *France-Soir* en 1984 : « Il disait trois mots et les salles de cinéma éclataient de rire à chaque séance. On lui demandait de proclamer simplement "Allez-y franco, mon général !" Il faut l'énorme talent de Louis de Funès pour faire partir une salle sur une réplique qui, disons-le, n'est pas à la gloire du cinéma français. » En fait, c'est Georges Masse (Raymond Rouleau) qui, au cours de la nuit de beuverie générale dans la boîte de nuit, invite l'officier espagnol à jouer la tournée aux dés ; et il lui tape sur l'épaule en lançant « Allez-y franco, mon général ! », ce qui fait froncer le sourcil à Louis de

Funès. Toujours est-il que *Mission à Tanger* est le premier des treize films dialogués par Audiard qu'il interprétera.

À sa sortie, le 15 juillet 1949, *Mission à Tanger* n'est pas un succès exceptionnel. La critique est mi-chèvre mi-chou, comme dans *Le Figaro* : « Cela n'est pas très bon. Cela n'est pas mauvais non plus. Vraie ou fausse, l'histoire de ce réseau d'agents secrets opérant à Tanger, pour le compte de notre pays, sonne faux. (...) Les décors suggèrent plus sûrement l'atmosphère des studios de Billancourt que le Maroc espagnol. » Mais le film gagne de l'argent, rentre dans ses frais, se lance dans une carrière de plusieurs années dans les salles de quartier et de chef-lieu de canton. Satisfait, André Hunebelle refait appel aussitôt à Louis de Funès pour *Millionnaires d'un jour*, film à sketches sur la Loterie nationale dans lequel il incarne en quelques répliques l'avocat d'un journaliste interprété par Bernard Lajarrige.

*

* *

Héros de polar pour le cinéma populaire, Raymond Rouleau est aussi, on l'a dit, un des metteurs en scène les plus exigeants et les plus respectés du théâtre en France. Après l'avoir côtoyé sur *Mission à Tanger*, il engage Louis de Funès pour son grand chantier de l'année : l'adaptation française d'*Un tramway nommé Désir*. Depuis sa création en 1947 à Broadway avec Marlon Brando dirigé par Elia Kazan, la pièce de Tennessee Williams court le monde dans plusieurs langues, saluée par une pluie de prix et quelques polémiques. Jean Cocteau signe l'adaptation française et Arletty sera Blanche Dubois – un grand retour après six ans loin de la scène. Yves Vincent, alors beau jeune homme ténébreux, incarne Stanley Kowalski, beau-frère de Blanche, ouvrier fruste et brutal. Il avait joué dans *Winterset* et pense à de Funès quand Rouleau évoque devant lui les comédiens à choisir pour la partie de cartes. Il faut notamment un homme assez fort en gueule, sec, qui essaie de détourner l'attention de Kowalski pendant une longue tirade de Blanche. Le metteur en scène se souvient très bien du général espagnol de *Mission à Tanger*, et Louis de Funès est engagé pour un des plus grands événements théâtraux de la saison.

La pièce est longue, la distribution est abondante, la mise en scène est ambitieuse : les écotiers de la rubrique théâtrale évoquent les répétitions qui durent jusque tard dans la nuit, l'angoisse générale de n'être pas prêts à temps pour affronter le public du théâtre Edouard VII à partir du 15 octobre. De Funès (sans prénom, pour quelque temps encore) est donc Pablo, un joueur de cartes au fond de la scène. À la même table de jeu,

Daniel Ivernel (Mitch) et Maurice Regamey (Steve). Raymond Rouleau règle leur partie de cartes avec soin mais sans y prendre trop de temps. Après tout, l'essentiel se passe à l'avant-scène, avec Arletty.

Le 17 octobre 1949, la soirée de la première officielle rassemble le Tout-Paris, augmenté de Marlon Brando et Ingrid Bergman. Succès personnel énorme pour la comédienne, admiration devant le décor à étages de Lila de Nobili. La pièce est çà et là jugée trop musquée, trop crue, trop réelle, tandis que d'autres jugent l'adaptation de la pièce par Jean Cocteau trop parisienne : « avec l'adresse d'un visagiste, il l'a adoucie, assouplie, poncée, fardée, pastellisée, frisée », dit France-Soir. Des joueurs de cartes, pas un mot dans la critique.

« Malgré tous les symboles et toute la littérature de soutien, nous avons affaire à une histoire bourrée de déshabillages, de bizarrerie morbide, de bagarres, d'alcool à en être imbibé, de parties de cartes, de nègres, de braillements, de meurtres, d'érotisme et de détails peu ragoûtants sur les joies de l'intimité considérée comme un des beaux-arts, d'obscénités et de viols, avec un tout petit peu de déviation sexuelle... en passant ! En résumé, une pièce louche, entrelardée de détails crus prodigués à plaisir. » Jean-Jacques Gautier, Le Figaro, 19 octobre 1949.

Aux premières représentations, Pablo-de Funès dit ses quelques répliques sans rien ajouter. Puis il introduit des mimiques, des petits gestes, des grimaces, des soupirs... A un moment, un de ses partenaires fait tomber sa veste et il hurle : « Mon veston ! » Représentation après représentation, il trouve mille variantes d'expression à ces deux mots. Un soir, Regamey débouche une bière qu'il avait dû trop secouer ; une mousse abondante déborde, et de Funès y trempe le doigt puis se le passe derrière l'oreille comme s'il se parfumait. Rires du public. Maurice Regamey se souvient : « La partie de cartes a fini par être applaudie pratiquement tous les soirs. Moi, je devais raconter une histoire qui était soi-disant drôle mais qui n'avait pas de chute, et dont j'étais seul à rire. J'ai commencé à en raconter une différente chaque soir en ajoutant du dialogue pendant que de Funès ajoutait des mimiques. Rouleau n'était plus là, de toute manière, une fois qu'il avait réglé sa mise en scène. »

Entre gens de métier, on parle de ce petit intermède burlesque qui est venu se greffer sur Un tramway nommé Désir. Arletty laisse faire, bonne camarade, le numéro comique qui parfois déborde sur sa tirade et en distrait les spectateurs... Louis de Funès, soir après soir, polit ses gestes autant que sa capacité à inventer, à répliquer sans un mot aux inventions de Maurice Regamey. Au cœur d'un dispositif qui n'est pas construit pour lui, il s'est inventé un espace de liberté, une plage d'autonomie. La presse n'en porte pas trace : le théâtre Edouard VII est plein chaque soir et les critiques ne retournent jamais voir les spectacles après que le jeu « au public » les a culottés comme une vieille pipe. Cet intermède de Louis de Funès dans Un tramway nommé Désir est un secret entre le public et lui.

Pierre Montazel n'a pas avec Louis de Funès que des relations de cinéaste à acteur : il vient régulièrement chez lui prendre des cours de piano jazz. Il l'engage pour son deuxième film comme réalisateur, écrit pour une des têtes d'affiche les plus puissantes commercialement à ce moment-là en France : Luis Mariano. Je n'aime que toi est l'adaptation d'une pièce de Montazel, Le Suiveur de Madame, dans lequel tout est bien qui finit bien – et en chansons – après quelques variations de vaudeville un peu niaises.

Toute la bande qui sera bientôt glorieuse sous le nom des Branquignols figure au générique : Colette Brosset, Raymond Bussièrès, Annette Poivre... mais pas Robert Dhéry. Il est pourtant bien présent à l'écran, en tant que troisième personnage de l'habituel triangle du vaudeville, mais comme « Arthur Bibois dans Bibois ». Bibois campe sous les fenêtres d'un célèbre chanteur et acteur, Renaldo Cortez (Luis Mariano). Il est amoureux de sa femme Irène (Martine Carol) mais n'a guère de temps à lui consacrer, sollicité en permanence par ses multiples obligations. Brosset est son imprésario, Bussièrès est le maître d'hôtel, Poivre est sa femme de chambre et de Funès est son chef d'orchestre. Quand Irène décide de le quitter pour partir à Nice au bras d'un bellâtre, c'est Bibois qui donne l'alerte et qui mène la poursuite, au motif qu'amoureux de l'épouse, il veut le bien du mari...

« Le chef d'orchestre. – Stop ! Au 2^e accord, c'est un mi bémol. Recommence.

Renaldo. – Oui mais toi aussi tu as fait mi naturel.

— Oui mais moi je ne l'ai pas fait exprès.

— Alors, si tu ne sais plus jouer ce que tu composes, où allons-nous ?

— (...) Stop ! Ne me fais pas cet accord diminué, qu'est-ce qui te prend ?

— Tu es sûr que tu ne l'as pas écrit, ton accord ?

— Oui mais ce n'est pas une raison. Il n'avait qu'à rectifier de lui-même. »

Dialogues en répétition entre le chef d'orchestre (Louis de Funès) et Renaldo Cortez (Luis Mariano) dans Je n'aime que toi.

Jean Montazel tourne au studio des Buttes-Chaumont au cours de l'été 1949. Louis de Funès, lunettes noires, abondante chevelure de jais et moustaches vaguement sud-américaines, est un chef d'orchestre tyrannique qui accuse ses musiciens de ses propres fautes et, notamment, engueule le

clarinettiste Hubert Rostaing qui est le vrai chef d'orchestre de la musique du film. Rôle épisodique dans lequel il participe à la même entreprise que la bande de Dhéry (on voit aussi passer Jean Carmet, Roger Saget, Jean Richard, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault) : tenter de mettre un peu de relief dans un scénario et une mise en scène d'une platitude obstinée. Il est vrai que, comme le fait remarquer *Le Figaro* à la sortie du film en mars 1950, « M. Luis Mariano a tout à perdre à jouer la comédie devant une caméra. »

Néanmoins, Montazel repasse les plats avant même la sortie de *Je n'aime que toi* : en janvier, il commence aux studios François-I^{er} le tournage de *Pas de week-end pour notre amour*. Le réalisateur a encore écrit le scénario et les dialogues et il assurera aussi le montage de son film : le chanteur Franck Reno va se marier, ce qui désespère ses fans ; l'annonce a été faite par une journaliste (Maria Mauban) qui essaie de découvrir quelle est la vraie famille du chanteur ; celle-ci est haute en couleurs, avec notamment un grand-père ronchon et fantasque (Jules Berry), une mère fofolle (Denise Grey), un frère dilettante (Bernard Lajarrige) et un valet extravagant (Louis de Funès).

Celui-ci a gagné du galon. Pierre Montazel le laisse ajouter un geste, une expression, une invention ici ou là : le valet de chambre tombe en montant les escaliers, lance une sorte de cri de rapace pour interrompre la sieste du baron... et joue beaucoup de piano. Il se livre sans conviction à deux play-back mais, en deux ou trois autres occasions, joue vraiment. Lâché en liberté, stimulé par la puissance de jeu de Jules Berry avec qui il a quelques beaux échanges, il mérite amplement la sixième place sur treize que lui a donnée le réalisateur au générique. Et il commence à prouver d'éclatante manière combien il peut être bon comique dans un mauvais film, un personnage singulier dans un environnement banal.

« Baron Richard de Valirman. – A partir de midi et demi, vous barricadez les portes. Pas de déjeuner pour les retardataires.

Constantin. – Oui, monsieur le Baron.

— Ils iront crever de faim dans les auberges sordides.

— Mais toutes les auberges ne sont pas sordides, monsieur le Baron.

— Avec l'argent que je ne leur donne pas, ils ne peuvent se payer que des auberges sordides, mon ami. (On sonne à la porte) Allez ouvrir. Si ce sont eux, jetez-les aux chiens.

— Mais nous n'avons pas de chiens, monsieur le Baron.

— Ben trouvez-en, débrouillez-vous. Qu'est-ce que c'est que ça ? “Pas de chiens” ? Les observations d'un domestique, maintenant ? »

Dialogue entre le baron Richard de Valirman (Jules Berry) et

Constantin (Louis de Funès) dans Pas de week-end pour notre amour.

A la sortie du film, le 1^{er} septembre 1950, Combat est d'une sobriété cinglante : « Pauvre, pauvre Luis Mariano, comme il a notre sympathie. Heureusement qu'il doit gagner beaucoup d'argent. » Or, Pas de week-end pour notre amour n'est pas un grand succès de fréquentation : moins de 7 500 entrées à Paris en deux semaines d'exclusivité seulement, à peine trois fois plus au total dans les quelques villes de province où le film est projeté une ou deux semaines en exclusivité. C'est un des derniers films de Jules Berry, qui s'éteint en avril 1951.

*

* *

Maintenant, de Funès enchaîne vraiment les tournages : un film tous les mois ou tous les deux mois. A chaque fois, un, deux, trois, huit jours... Dans Au revoir, monsieur Grock, dans lequel Pierre Billon rend hommage au plus grand clown du siècle, il n'est qu'un spectateur parmi le millier d'autres spectateurs au cachet de 900 francs par jour. Mais il réussit à pointer le matin puis passer à la caisse le soir, pendant plusieurs jours, sans rien faire sur le plateau. Puis il est Gino, gangster de fantaisie, entre Jean Tissier et Christian Duval, dans Le Roi du bla-bla-bla que Maurice Labro réalise sur mesure pour Roger Nicolas, il est un journaliste dans Un certain monsieur d'Yves Ciampi, il se fait arracher une dent dans Le Jugement de Dieu de Raymond Bernard, il est de nouveau garçon de café dans Rendez-vous avec la chance d'Emile-Edwin Reinert...

On le trouve aussi dans la nombreuse distribution d'un film hors norme, La Rue sans loi, adaptation – cosignée par le dessinateur lui-même – d'un album d'Alfred Dubout. Messieurs minuscules et dames imposantes, vieilles guimbardes rafistolées et sparadraps sur la joue des malfrats, chapeaux melon et belles pépées... Le réalisateur Marcel Gibaud tente de mettre en mouvement des dessins, et ses acteurs essayent de donner chair et vie à des créations à deux dimensions. Le massif Max Dalban est « l'épouse » du minuscule Paul Demange, le non moins massif André Gabriello est le bandit Sparadra et Louis de Funès est le musicien Hippolyte. Avec une contrebasse de fantaisie, des lorgnons et une barbe d'un mètre de long, il se débat avec bonne volonté dans un dédale de loufoqueries parfois laborieuses. Ainsi il mélange toutes sortes d'ingrédients de manière abracadabrante pour réaliser une recette qui finit par faire exploser la cuisine... A sa sortie le 1^{er} décembre 1950 aux cinémas

Normandie et Le Français, La Rue sans loi est loin d'enthousiasmer critique et public : 47 820 spectateurs en deux semaines d'exclusivité, ce qui n'est guère qu'un milieu de classement assez médiocre. Mais Louis de Funès a fait une rencontre importante : pour la première fois, il a travaillé sur un scénario de Jean Halain. Plus tard, le fils d'André Hunebelle écrira régulièrement pour Louis de Funès, notamment sur *Le Grand Restaurant*, *Oscar*, *Hibernatus*, *L'Homme orchestre*, *Sur un arbre perché* ou *La Soupe aux choux*, en plus d'une demi-douzaine de films réalisés par son père, dont les *Fantômas*.

« Anatole. – Bonjour, monsieur Hippolyte.

Fifille. – Eh ben ! Tu peux pas dire “cher maître” ?

Hippolyte. – Oh, je vous en prie, je suis modeste comme tous les génies.

— Je m'excuse, mon cher maître, de vous faire déjeuner à une heure pareille.

— Pour moi, seul compte mon art, ma musique... Et qu'est-ce qu'on a à bouffer ?

— Une poule au riz, mon cher maître. Mais comme je n'avais pas de riz, je l'ai faite aux petits pois.

— C'est la première fois que je mangerai une poule au riz aux petits pois.

Anatole. – D'autant plus qu'elle est aux pommes de terre. »

Dialogue entre Anatole (Paul Demange), Fifille (Max Dalban) et Hippolyte (Louis de Funès) dans *La Rue sans loi*.

De Funès participe aussi, au cours de l'été 1950, à l'invention sans lendemain d'un producteur se croyant très ingénieux : pendant six semaines, aux studios d'Epinay, Gilles Grangier tourne deux films à la fois, *L'Amant de paille* et *L'Homme de joie*. Les deux films ont la même équipe technique et la même vedette, Jean-Pierre Aumont. Et l'idée brillante, qui devait éviter toute perte de temps en alternant entre deux plateaux, se révèle un casse-tête infini, tout le monde finissant par ne plus savoir pour lequel des deux films chaque plan est tourné. Et c'est d'autant moins facile qu'il y a toujours un farceur de service pour apparaître dans le mauvais décor – Louis de Funès évidemment, qui incarne un psychiatre dans *L'Amant de paille* et se présente régulièrement sur le plateau de *L'Homme de joie*, où il n'apparaît pas.

Après le Grand prix au festival de Cannes 1947 d'Antoine et Antoinette, Louis de Funès aura la fierté d'avoir participé au film qui emporte l'Ours d'or du festival de Berlin 1951, *Sans laisser d'adresse*, de

Jean-Paul Le Chanois. « Une comédie où l'on pleure, un drame où l'on rit », proclamera la publicité à la sortie de *Sans laisser d'adresse*. Dans une veine parente de celle de Jacques Becker, mais bien plus ouvertement ancré à gauche, Jean-Paul Le Chanois aime peindre les solidarités des petites gens et leurs combats pour la dignité. Son film est un voyage dans Paris : une jeune femme (Danièle Delorme) arrive de province avec un bébé dans les bras ; elle prend un taxi pour se rendre à l'adresse que lui a laissée celui qu'on devine être le père ; d'absence en fausse adresse, elle est prise en sympathie par le chauffeur du taxi (Bernard Blier) qui finira par décider, avec sa femme qui vient d'accoucher, de l'héberger pour qu'elle prenne un nouveau départ dans la vie. Le film suit leur odyssée de milieu en milieu : un meeting syndical de chauffeurs de taxi, un grand journal du soir rue Réaumur (dans ce portrait transparent de *France-Soir*, on voit la jeune Simone Signoret traverser, magnifique, une salle de rédaction), un groupe d'HBM de la petite ceinture, une cave de Saint-Germain-des-Prés (où chante Juliette Gréco, alors débutante), les coulisses de la gare de Lyon... Générique riche en « types », comme on dit encore : Julien Carette, Pierre Mondy, Gérard Oury, France Roche, Arlette Marchal, Pierre Trabaud, Jacques Dynam... Lorsque Blier va à l'Hôtel-Dieu attendre l'accouchement de sa femme, d'autres futurs pères attendent, dont Louis de Funès, tout en mimiques et clignements d'yeux. Chacun parle pour passer le temps et de Funès se voit confier une histoire de circonstance – « Moi, je connais une dame ; c'est la sœur de la belle-sœur d'une cousine de ma femme – nous sommes parents, pour ainsi dire. Eh bien, elle est devenue sourde à son premier accouchement. »

Jean-Paul Le Chanois est un pilier du bar du Montana, rue Saint-Benoît. Est-ce par lui que Louis de Funès décroche un contrat pour *La Rose Rouge*, le nouveau film du plus germanopratin des cinéastes, Marcel Pagliero ? Le tournage, en juin ou juillet 1950 aux studios d'Epainay, sera un moment pittoresque, tant Pagliero a réussi à reproduire l'ambiance de fièvre et de fantaisie sans limites de la communauté des artistes et des noctambules de Saint-Germain-des-Prés.

Car la *Rose Rouge*, installée au 76 rue de Rennes, est le vaisseau-amiral de l'esprit rive gauche : fondé par Nico Papatakis (présent dans le film), le cabaret accueille du jazz pour danser en début de soirée puis des spectacles d'une folie très neuve jusque tard dans la nuit. On y voit, sur une scène exiguë et devant une salle chaque soir bondée, le meilleur de l'esprit nouveau qui souffle aux alentours du Café de Flore depuis la Libération. Pagliero reconstitue le spectacle, les coulisses et leurs à-côtés dans un film qui tient à la fois du docu-fiction (avec Yves Deniaud en « directeur artistique » plus râleur parigot que nature) et de la fantaisie la plus débridée. Ainsi, Yves Robert et les Frères Jacques présentent-ils devant ses caméras une bonne partie de leur numéro de scène. Et Louis de Funès incarne un

poète catalan qui clame avec un fort accent des œuvres absconses – « Mort au cœur, mort à l'âme, mort à la mort, vie à la vie ! » – et lave les verres en arrière-cuisine à la Rose Rouge. Et, d'ailleurs, il ne les lave pas tous : avec un rictus féroce, il croque les verres ! Son abondante chevelure hirsute, son agressivité, ses manières brusques, tout rappellerait Gabriel Pomerand, poète lettriste et grande figure bien réelle de Saint-Germain-des-Prés, s'il n'y avait cet accent espagnol... et la compagne du poète, la très dodue Geneviève Morel.

« Albert. – Il faut que je leur monte un spectacle en deux heures. Eh dis donc, toi le poète, tu pourrais peut-être me faire un numéro de danse espagnole, avec la même Quinze-Grammes qui jouerait des castagnettes.

La femme. – Vous voyez pas qu'il travaille, non ?

Albert. – Il travaille ! Ah, du travail comme ça, moi j'en fais tous les matins.

Juan. – Mais faites le taire ou je fais sauter toute la boutique !

La femme. – Mais voyons, Juanito, tu vas avoir ta crise d'asthme !

Juan. – Et d'abord je vous demande une chose : ne pas m'adresser la parole avant dix heures du soir. »

Conversation d'Albert (Yves Deniaud), la femme (Geneviève Morel) et Juan, le poète catalan (Louis de Funès) dans La Rose Rouge.

*

* *

Moment symboliquement important pour l'acteur qui alterne les navets et les productions plus dignes, son apparition dans Knock. Créateur du rôle au théâtre en 1923, le génial Louis Jouvet a incarné son célèbre médecin pour le cinéma en 1933. Il souhaite rejouer devant les caméras la pièce de Jules Romains qui a grandement contribué à sa gloire. Le 21 septembre 1950, très exactement deux mois avant le début du tournage, le film n'a toujours pas de metteur en scène : Georges Lacombe, André Cayatte et Yves Ciampi ont été sollicités par le producteur Jacques Roitfeld mais ont tous décliné la proposition. C'est finalement Guy Lefranc, que Louis de Funès a croisé comme assistant de Jean-Paul Le Chanois, qui va réaliser le film sous la « direction artistique » de Louis Jouvet.

Le noir et blanc et la science des chefs opérateurs travaillant toute l'année dans les studios permettent les duperies de perspective qui font croire à une route de campagne ou une longue rue de village : en fait,

Knock se tourne en trente-deux jours d'intérieurs et six jours d'extérieurs dans la vaste enceinte des studios de Billancourt. Louis de Funès n'est pas au nombre des quinze acteurs au générique, mais on lui fait manifestement confiance. Il apparaît quelques secondes seulement, mais quelques secondes au bout d'un travelling de près d'une minute. Le docteur Parpalaid (Jean Brochard) revient au bourg après trois mois et visite l'hôtel, transformé en clinique pour les malades de son successeur. Il discute avec la patronne de l'hôtel, madame Rémy (Mireille Perrey) qui, tout en dialoguant avec lui sur les progrès qu'a faits la médecine ces derniers temps à Saint-Maurice, distribue des haricots de métal émaillé aux mains qui se tendent aux portes s'ouvrant sur son passage. Au bout du couloir, ils entrent dans une lingerie. Elle demande à un homme qui se tient de dos, hirsute, drapé de blanc comme dans une toge : « Alors ? » Il se retourne, hilare, descend de la bascule sur laquelle il se pesait et lance : « Ha ha ! J'ai perdu cent grammes. – C'est bien ! Vous voyez, la diète vous réussit. » Et il part, se dandinant d'une démarche pressée, un peu grotesque dans son grand drap blanc. Au tournage, il faudra reprendre toute la scène avec deux des vedettes du film, Jean Brochard (cachet de 525 000 francs) et Mireille Perrey (300 000 francs), s'il rate sa seule réplique. C'est dire que Louis de Funès, dont l'unique réplique n'apparaît pas dans la pièce d'origine, mérite amplement les 7 500 francs de son cachet : s'il y avait quelque doute quant à sa capacité à lancer ses répliques dans le ton et à se déplacer sans accroc, il ne serait pas placé là, au bout d'un des rares mouvements de caméra sophistiqués du film. Emotion supplémentaire pour l'acteur : une longue conversation, sur le plateau, avec Louis Jouvet, qui est sans doute, alors, le comédien français le plus respecté de ses pairs.

*

* *

On a vu avec quelle fréquence Louis de Funès croise, par exemple, Maurice Regamey ou Jean Carmet. C'est très certainement en cette aube des années 50 qu'il se lie à un agent particulièrement haut en couleur, José Béhars, également agent de dizaines de seconds rôles et d'acteurs de complément, dont quelques-uns vont se trouver régulièrement aux mêmes génériques que de Funès.

José Béhars est sans doute un des personnages les plus pittoresques du cinéma des années 50. Agent d'artistes, il remplit un rôle plus important dans le quotidien des acteurs de cette époque que les agents d'aujourd'hui. En effet, il n'y a pas en France de professionnels du casting avant les années 60 et, en général, ce sont les metteurs en scène qui construisent leur distribution tout entière. La principale vedette d'un film est souvent choisie

avant même que le réalisateur soit engagé mais, ensuite, c'est ce dernier qui choisit tous les autres acteurs, des seconds rôles jusqu'au groom qui précède le héros dans l'escalier d'une boîte de nuit. Pour de petites productions, ce travail peut n'être pas trop lourd, mais il est particulièrement fastidieux sur les grosses productions à la nombreuse distribution. Et les réalisateurs sont souvent confrontés à l'étroitesse du poste « interprétation » dans les budgets des films.

C'est là qu'intervient Béhars, silhouette incroyable de petit homme venu d'Europe de l'Est, toujours coiffé d'un chapeau rond et affublé d'un accent d'origine indéfinie mais particulièrement spectaculaire. Il appelle « patron » ses acteurs sous contrat (et ils sont nombreux, on va le voir) et sa faconde est inépuisable, semée de signes de croix et de grands gestes désespérés. On le voit même parfois se jeter à genoux aux pieds de son interlocuteur pour le convaincre. Il fait le siège des producteurs pour chaque film en projet et se rend ensuite dans les studios pour placer encore des acteurs en cours de tournage. Cet homme volubile et expansif travaille avec son frère, grand homme placide qui reste en faction près du téléphone dans leur bureau au 72 avenue des Champs-Élysées. Pierre Gaspard-Huit résume d'une phrase le génie de José Béhars : « Vous lui demandiez une Chinoise, il vous envoyait une négresse. » Car l'homme profite de ce que le casting est souvent un pensum pour les réalisateurs pour placer ses acteurs : il se fait fort d'en proposer un pour chaque rôle du scénario.

Maurice Regamey, qui fit partie de l'écurie de José Béhars en même temps que Louis de Funès, assure qu'« avec lui, on était sûr d'avoir du boulot. Mais à quelles conditions... » Béhars satisfait doublement l'équipe d'un film, le réalisateur pouvant remplir un maximum de rôles en un seul rendez-vous et la production réalisant forcément des économies en traitant plusieurs contrats avec un seul « fournisseur ». Chez les acteurs, Béhars n'a pas forcément bonne réputation, ceux qui travaillent avec lui le soupçonnant de casser les prix, les autres le qualifiant d'« agent des ringards ». Car, pour un Michel Simon, comédien de prestige qui lui est fidèle, il gère les intérêts de dizaines d'acteurs de valeur variable, assurés d'apparaître dans au moins une ou deux productions par an. Béhars aime proposer aux réalisateurs de remplir de ses comédiens le bar ou la boutique prévus au scénario, fournit les postiers, les policiers, les employés de banque, « à des prix très intéressants pour tout le lot », confirme Gaspard-Huit. Il est aussi une silhouette familière des studios, où il arrive toujours à placer au dernier moment ses comédiens, à en repérer d'autres pour les prendre dans son agence, à discuter avec les uns et les autres des projets de films à venir. « Essayait-on de le faire sortir par la porte qu'il revenait par la fenêtre », dit Regamey.

Edwige Feuillère dans un rôle important, il leur dit que Michel Simon serait parfait dans son rôle. Ils insistent, amusés : c'est un rôle de femme. Il insiste lui aussi, très sérieux : Michel Simon serait parfait. Or, quelques semaines plus tard, les négociations avec Edwige Feuillère se révèlent plus difficiles que prévu, ses disponibilités posent problème... Tant et si bien qu'ils se rangent à l'avis de José Béhars. Quelques détails du rôle sont rapidement réécrits et Michel Simon remplace Edwige Feuillère. Mais personne ne peut dire de quel film il s'agit.

Béhars se révèle aussi être un connais-seur particulièrement retors des coulisses du cinéma. Dans *Le Cri de la carotte*, un de ses ouvrages autobiographiques, Michel Serrault raconte comment il lui arrivait de céder à l'insistance de son agent qui l'engageait à accepter des contrats pour des films qui, dès le scénario, lui semblaient désastreux. Or, ces films finissaient par ne pas se faire et l'acteur touchait un dédommagement sans avoir joué une seule scène. Mais parfois, hélas, le film se réalisait quand même...

*

* *

Un agent actif, un carnet d'adresses qui s'étoffe... Le voici pêcheur à la ligne, à peine reconnaissable, dans *Bibi Fricotin* de Marcel Blistène, puis éclusier à la silhouette très poétique dans *La Passante* de Henri Calef, puis employé d'Air France dans *Le Voyage en Amérique* de Henri Lavorel, puis conseiller municipal dans *Pas de vacances pour monsieur le Maire* de Maurice Labro avec le roucouleur André Claveau, puis gérant d'hôtel dans *Le Dindon* de Claude Barma d'après Feydeau, puis un skieur qui cherche une chambre d'hôtel dans *Ma femme est formidable* d'André Hunebelle... Il apparaît encore dans *La vie est un jeu* de Raymond Leboursier, dans *Folie douce* de Jean-Paul Paulin, dans *Ademaï au poteau-frontière* de Paul Colline, quatrième film d'une populaire série commencée avant-guerre... On le croise aussi, dans les dernières semaines de l'année 1950, sur *Boniface somnambule* de – encore ! – Maurice Labro, suite d'un premier film très lucratif écrit pour Fernandel. Et cette scène va être une des plus regardées : Fernandel, lors d'une crise de somnambulisme, surgit dans la chambre d'hôtel où se déshabille une créature ; crise de jalousie de son compagnon, de Funès, en pyjama et le fusil de chasse à la main, fuite de Fernandel... et vision fugitive des seins de Leila Lampi, qui est « dans le civil », danseuse nue au cabaret Le Tabarin. Si, sur le plateau, le futur réalisateur du *Tatoué*, Denys de la Patellière, qui est assistant de Maurice Labro, est énormément amusé par le jeu de Louis de Funès, il est vraisemblable que le public se focalise plutôt sur sa partenaire. Il touche 20 000 francs pour sa seule journée de tournage, soit autant que pour ce que la comptabilité du film désigne comme « rôle de la femme nue ». Quant à lui, Fernandel a été payé quatre millions de francs

pour le rôle-titre.

En septembre 1951, de Funès participe à une aventure unique dans le cinéma français du moment, *La Poison*. Pour la première fois, Sacha Guitry tourne avec Michel Simon. Le Maître admire le comédien non seulement pour ses rôles, mais aussi pour la manière dont ceux-ci semblent n'être toujours que la stricte continuité de sa personnalité. Et Guitry, s'interrogeant auprès de Michel Simon sur ses éventuels desiderata, va être particulièrement stimulé par une remarque qu'il lui fait : « Je suis incapable d'exprimer un sentiment deux fois de suite, car à la seconde fois, je joue et c'est un mensonge. » Le Maître décide donc que toutes les scènes avec Michel Simon – c'est-à-dire quasiment tout le film – ne seront tournées qu'en une seule prise. On ne tournera de deuxième prise que si Michel Simon lui-même le demande. Alors qu'aujourd'hui ses films semblent d'une facture très classique, on oublie à quel point Guitry peut être audacieux techniquement, notamment en utilisant deux, voire trois caméras en même temps, ce qu'il va faire régulièrement dans *La Poison* pour permettre un montage plus nerveux de scènes tournées en une seule prise.

Pour une fois, un film de Guitry se déroulant à l'époque contemporaine ne se situe pas dans le grand monde ou dans les coulisses d'un théâtre. Paul Braconnier est marié depuis trente ans à une pocharde acariâtre qu'il ne supporte plus – une poison. Un soir, il entend à la radio la causerie d'un ténor parisien du barreau qui a obtenu cent acquittements de meurtriers en un an. Il se rend alors chez l'avocat en prétendant avoir tué sa femme, afin de savoir ce qui pourrait favoriser son acquittement. A son retour chez lui, il tue son épouse en suivant les « conseils » de l'avocat. Evidemment, après quelques scènes éblouissantes, Braconnier est acquitté.

« Michel Simon, ce film que je viens de réaliser me réservait l'une des plus grandes joies que j'ai eue au théâtre – car on ne m'empêchera pas d'appeler cela du théâtre. Jamais encore je ne vous avais eu pour interprète. Eh bien vous êtes exceptionnel, je dirais même unique. Car entre le moment où vous cessez d'être vous-même et où vous jouez votre rôle, il est impossible de voir la soudure. Et il en va de même lorsque, cessant de jouer, vous redevenez vous-même. Si bien que, en principe, il n'y aucune raison d'interrompre les prises de vue. Je vous situe parmi les plus grands comédiens : Frédéric Lemaître, Sarah Bernhardt, mon père, Zacconi, Chaliapine. Comme eux vous êtes seul, isolé volontaire. Comme eux, vous possédez cette vertu précieuse qui ne s'acquiert pas et qui n'est pas transmissible : le sens du théâtre, c'est-à-dire la faculté de faire partager aux autres des sentiments que vous n'éprouvez pas. »

Début de la « dédicace » de Sacha Guitry à Michel Simon au générique de *La Poison*.

Maria, la sœur aînée de Louis de Funès, est l'épouse de François Gir, assistant-réalisateur de Sacha Guitry et fils de Jeanne Fusier-Gir, second rôle présente dans une dizaine de films du Maître (elle est la fleuriste de *La Poison*). Peut-être est-ce par ce biais qu'il est engagé. Pour ce film, Guitry

réalise son premier générique dialogué : il apparaît d'abord avec Michel Simon, pour une longue dédicace à son comédien, puis successivement avec tous les acteurs et techniciens de son long métrage, regroupés par petits groupes dans les décors du film. Le réalisateur dit donc, devant la caméra, à un trio d'acteurs attablés : « Jacques Derives, Max Harry, Louis de Funès, cent fois bravo, cent fois merci ».

Il est vrai que la performance de Sacha Guitry, de son équipe et de ses acteurs est absolument exceptionnelle. Alain Poiré, qui commence à ce moment-là son métier de producteur à la Gaumont, dira dans ses mémoires qu'à l'origine il a prévu trois semaines de tournage aux studios de Neuilly et sur une petite place de Marnes-la-Coquette. Or *La Poison* est terminé en onze jours. Et encore, Guitry a utilisé le onzième jour pour réaliser le générique et la scène d'exposition du film, au cours de laquelle Pauline Carton feuillette et commente le livre d'ordonnances du pharmacien. Poiré racontera plus tard : « Le film, commencé le 5 septembre, est sorti le 31 novembre. Deux mois plus tard, il était amorti. Je ne dirai pas que c'est sur ces bases qu'il faut envisager le métier de producteur... »

De Funès incarne André Chevillard, un habitant du village des Braconniers. Col ouvert et coiffé d'un béret basque, il est le patient grimaçant qui achète de l'élixir parégorique à la pharmacie, le badaud qui va écouter aux volets du couple, un des témoins auditifs du crime... Le personnage que lui donne Guitry cadre bien avec le faciès qu'il se compose, tantôt felleux, tantôt pusillanime. Le visage de la foule telle que Guitry ne l'aime guère, le visage inverse de celui du peuple généreux, indulgent et courageux tel que l'incarnent par exemple Pauline Carton ou Jeanne Fusier-Gir.

4. – L'effet « Bacchantes »

(d'Ils étaient cinq à Mon frangin du Sénégal, 1952-1953)

Louis de Funès est donc apparu dans quatorze films sortis en 1951. Il a été successivement à l'affiche de *L'Amant de paille* (sorti à Paris le 5 janvier), *Sans laisser d'adresse* (le 17 janvier), *La Rose Rouge* (le 7 février), *Knock* (le 21 mars), *Bibi Fricotin* (le 12 avril), *La Passante* (le 18 mai), *La vie est un jeu* (le 13 juin), *Folie douce* (le 4 juillet), *Boniface somnambule* (le 3 août), *Le Voyage en Amérique* (le 31 octobre), *Pas de vacances pour monsieur le Maire* (le 4 novembre), *Le Dindon* (le 21 novembre), *La Poison* (le 30 novembre) et *Ma femme est formidable* (le 5 décembre). Il y aura ensuite douze films sortis en 1952, dix en 1953 et même, comme nous le verrons au chapitre suivant, dix-neuf en 1954 !

Cette activité régulière permet de mieux vivre : Louis de Funès n'est plus pianiste de bar et la famille déménage au 54 rue de Rome, près de la gare Saint-Lazare. L'appartement a cinq pièces et donne sur le pont de l'Europe et les voies de chemin de fer. Il y a plus de bruit la nuit que le jour : les chaudières des locomotives à vapeur qui s'éteignent dans d'énormes soupirs, celles qui démarrent dans d'interminables sifflements, et puis le vacarme des incessants travaux d'électrification des voies, qui commencent à une heure du matin ! Mais la famille est enfin au large, avec une chambre pour chaque enfant – notamment pour le confort des devoirs scolaires, une obsession pour l'ancien cancre Louis de Funès.

L'accumulation des seconds rôles est une école passionnante pour l'acteur. Quelques années plus tard, devenu célèbre, Louis de Funès expliquera l'utilité de ces rôles sans importance : « Je me laisse porter par la vie. Vous voyez cette cour, on vous dit "traversez-la". Vous la traversez mais en route il vous arrive plein de trucs : vous mettez le pied dans une flaque, vous perdez votre chapeau, vous cognez quelqu'un. Voilà ce que je fais. Je respecte l'histoire et j'ajoute les petits gags qui pourraient arriver dans la vie. Ça fait naturel, ça fait vrai, ça fait rire. C'est ce que faisait Charlot. »

C'est ce qui lui permet, dans beaucoup de films, d'exister malgré la minceur de ce qui lui est demandé. Domestique dans *Pas de week-end*

pour notre amour en 1949, son second film avec Luis Mariano, on le voit trébucher en effectuant son service, puis développer un frénétique jeu de jambes en aidant la famille à porter le fauteuil roulant de Jules Berry dans un escalier. Lorsqu'il sert à table dans *La Vie d'un honnête homme* en 1952, il apparaît derrière Michel Simon pendant que la voix de Sacha Guitry discours sur ses personnages : au lieu d'aller de droite à gauche, il marque un temps d'arrêt, ouvre la bouche pour signifier qu'il a oublié quelque chose puis repart dans l'autre sens, son plat à la main, pour aller servir le fils de la famille : ainsi, il est resté à l'image pendant quelques secondes plutôt que n'être qu'une silhouette furtive à peine aperçue. Dans *Sans laisser d'adresse* de Jean-Paul Le Chanois, en 1950, il n'est pas un quidam indifférent qui attend la naissance de son enfant à la maternité : il « charge » frénétiquement en clignements d'yeux et en gestes accentués, sans quitter sa position très statique au premier plan, même lorsqu'il est muet. Ainsi, il habite l'image beaucoup plus que le nécessite le poids de son dialogue et il éclipse quasiment les autres futurs pères (Michel Etcheverry, Jean Sylvere et Albert Michel) qui attendent avec lui en compagnie de Bernard Blier, le héros du film, et qui ont tous beaucoup plus de texte que lui.

Longtemps passé sous silence dans les filmographies de Louis de Funès, *La Tournée des grands ducs* est un de ces films produits à la chaîne par les studios français pour présenter les charmes de la nuit parisienne aux habitants des départements reculés. Au départ, une histoire standard de jeune provincial fébrile (Christian Duvalaix) qui vient à Paris recruter des artistes pour une soirée de bienfaisance au profit d'œuvres paroissiales, qui est prétexte à la peinture du milieu des cabarets du Paris by night (que Carbonnaux reprendra dans *Courte Tête*) avec filles peu vêtues et orchestre typique. On retrouve, outre Louis de Funès, toute une bande d'acteurs très actifs du moment : Raymond Bussières, Sophie Sel (la fille d'Annette Poivre, absente du film), Jean Carmet, Denise Grey... Une curiosité : Mario David en Apache dans un intermède dansé de cabaret.

Certains réalisateurs refusent ces initiatives. D'autres – et ils sont de plus en plus nombreux – le laissent faire, tolèrent qu'il brode sur un personnage de domestique, de policier, de client de bar. Bientôt, il créera systématiquement son « film dans le film », ne sera appelé que pour faire passer dans une distribution un peu de sa folie, de sa tension, de son étrangeté, de son sens du burlesque. Mais, en attendant, il continue d'enchaîner les rôles. Tantôt frustrants, tantôt enrichissants ; tantôt ouverts à son invention, tantôt verrouillés. Dans *Ils étaient cinq* de Jack Pinoteau, il est un des amis du groupe de copains mené par Jean Carmet. Dans *La Tournée des grands ducs* de Norbert Carbonnaux et André Pellenc, il est un concierge d'hôtel aux sourires pleins de sous-entendus égrillards.

La Fugue de monsieur Perle illustre bien les mœurs du cinéma commercial des années 50. Roger Richebé, metteur en scène sans envergure et producteur avisé (il distribue Laurel et Hardy en France, notamment), doit réaliser *La Fugue de monsieur*

Perle, qui raconte les rocambolesques efforts d'un boulanger de province pour échapper à une famille envahissante. C'est un film écrit sur mesure pour Noël-Noël, acteur aussi tatillon et méticuleux que le réalisateur-producteur Richebé, qui a pour habitude de préparer plan par plan ses films avant le tournage. C'est là que les deux hommes se brouillent. Pierre Gaspard-Huit, premier assistant de Richebé, est donc promu à la réalisation et *La Fugue de monsieur Perle* sera, selon le générique, « Un film de Roger Richebé réalisé par Pierre Gaspard-Huit ».

Pour le sketch *La Paresse* de Jean Dréville dans le film collectif *Les Sept Péchés capitaux*, il est un rouspéteur grimaçant arrivant au Paradis. Dans *Monsieur Leguignon*, lampiste de Maurice Labro, il est comptable et met ses compétences au service des autres habitants du quartier pour chercher des poux dans la tête à Leguignon (la distance hiérarchique s'amenuise : il touche dix-sept cachets, soit 195 000 francs, contre deux millions de francs au premier rôle, Yves Deniaud). Dans *Agence matrimoniale* de Jean-Paul Le Chanois, il est un client mécontent qui n'a pas trouvé le grand amour et demande qu'on le rembourse. Dans *L'amour n'est pas un péché* de Claude Cariven, il est un des militants, particulièrement verbeux et agité, de l'Union de résistance antiféminine, l'organisation que dirige Robert Dhéry, contre l'Association pour le triomphe des intérêts féminins de Colette Brosset, installée sur le même palier. Dans *Monsieur Taxi* d'André Hunebelle, il est pour quelques répliques un rapin agressif et caricatural, en chemise à carreaux et collier de barbe, qui peint en rouge sur sa toile les arbres de la place du Tertre, à Montmartre – une journée de tournage en extérieur, le 14 mars 1952. Dans *La P... respectueuse* de Marcel Pagliero et Charles Brabant d'après la pièce de Jean-Paul Sartre, il est un client du night-club, une des expressions de la vindicte populaire – « Tout ça à cause d'un soulaud, le neveu d'un sénateur ; je serais dans le jury, je te le sonnerais, ce gars-là ». Dans *Je l'ai été trois fois* de Sacha Guitry, il est l'interprète gesticulant d'un sultan de passage place Vendôme – on fouille tous les acteurs et techniciens lorsqu'ils sortent de chez Van Cleef & Arpels pendant le tournage *in situ*. Dans *La Fugue de monsieur Perle* de Pierre Gaspard-Huit, il est un fou qui pêche dans un lavabo en faisant preuve d'une certaine logique : il dit à l'interne qu'on ne trouve pas de poisson dans un lavabo et à Perle qu'on ne sait pas s'il y a des poissons dans un lavabo tant qu'on n'en a pas pêché. Dans *Elle et moi* de Guy Lefranc, il est un garçon de café qui a l'honneur d'embrasser Dany Robin...

Le peintre. – Qu'est-ce qu'il a, votre chien ?

Pierre Verger. – Mon chien, il te dit que l'arbre n'est pas rouge.

— Moi, je le vois rouge !

— Alors, mon petit pote, faut aller voir un oculiste !

— D'abord, moi je ne peins pas ce que je vois !

— Alors, pourquoi tu regardes ? »

Dialogue du peintre (Louis de Funès) et de Pierre Verger
(Michel Simon) dans Monsieur Taxi.

Quelques-uns de ces films enchaînés à vive allure ont plus d'importance que d'autres, comme lorsque Sacha Guitry, après *La Poison*, tourne de nouveau avec Michel Simon et fait appel à Louis de Funès – et non pour une simple silhouette comme dans *Je l'ai été trois fois*. *La Vie d'un honnête homme* est un scénario original propice à un grand numéro de comédien : Albert Ménard-Lacoste est un honnête homme, c'est-à-dire un bourgeois qui a fait lui-même sa fortune et qui ne cesse de répéter combien sa vie est exemplaire ; dans cet ordre bien réglé surgit du passé son frère jumeau, incapable et jouisseur dont la vie est, au regard de ses principes, un échec complet ; Albert le congédie sans ménagement mais, pris de remords, va le retrouver dans sa chambre d'hôtel miteuse ; là, Alain succombe sous ses yeux à une crise cardiaque et, pris d'une inspiration soudaine, Albert échange ses vêtements contre ceux du mort ; devenu Alain le clo-chard, il découvre, à l'occasion des événements qui suivent « sa » mort, combien sa famille était veule et ses valeurs factices ; mais, sa supercherie découverte, « fort dégoûté de lui comme il l'était des autres (...) il s'en alla droit devant lui et on n'a jamais su ce qu'il était devenu ». Louis de Funès est appelé pour la troisième fois par le Maître, comme à peu près toute une distribution constituée d'habitues de ses films. Il incarnera le valet de la famille Ménard-Lacoste.

Un film de Sacha Guitry est un événement culturel important. Dans *Le Figaro*, par exemple, c'est Jean-Jacques Gautier, le tout-puissant critique théâtral, qui assure les comptes rendus des films du Maître. Et la première phrase de son article est tranchante : « Ce film de Sacha Guitry commençait bien, ma foi. » Il reproche à *La Vie d'un honnête homme* de s'enliser dans un certain mauvais goût dès la mort du jumeau bourgeois. Un exemple ? Un des bons mots mis dans la bouche du valet joué par Louis de Funès :

« Madame...

— Qu'est-ce que c'est ?

— C'est la bière, Madame.

— La bière ? Mais qui est-ce qui a demandé de la bière ?

— On vient mettre Monsieur en bière. »

« M. Sacha Guitry, qui a truffé son œuvre de scènes inutilement érotiques [est] un oiseau de mauvais augure. La vieillesse n'excuse pas tout. » La critique de *La Vie d'un honnête homme* dans *La Croix* est bien cruelle. Le corps du délit, en l'occurrence, est celui d'Eve-lyne, la femme de chambre, dont Michel Simon pelote les seins au passage dans les couloirs. Dans une des scènes d'exposition du personnage

d'Albert Ménard-Lacoste, la voix de Guitry explique qu'il a « le singulier privilège de voir se réaliser visuellement et pour lui seul les pensées les plus saugrenues comme les plus cruelles qui lui pass[ent] par l'esprit ». Son fils prend alors sous ses yeux l'air d'un demeuré, le nez de sa fille s'allonge et la femme de chambre fait le service vêtue seulement d'escarpins noirs et d'une culotte de soie, présentant au regard du spectateur un corps et une poitrine correspondant pleinement aux canons de la splendeur féminine de l'époque. A vingt-cinq ans, longtemps avant de devenir sept fois l'épouse de Louis de Funès au cinéma, Claude Gensac tient là son premier rôle au cinéma. Le dernier dans lequel elle montre ses seins.

Ce calembour-là passe mal, puisqu'il est relevé également par le critique de Franc-Tireur. Il aurait mieux valu pour Louis de Funès que son morceau de bravoure dans *La Vie d'un honnête homme* soit compté au crédit du film... En effet, il est peu de longs métrages de cette époque dans lequel son jeu est d'une telle productivité. Dans les débuts du film, il apparaît en valet de chambre docile et muet, mais il charge ce rôle d'un grand nombre de détails d'expression. Lorsque Michel Simon discourt sur l'honnêteté foncière de sa vie, le valet de chambre conserve une posture parfaitement immobile, mais son visage, en cherchant une expression indifférente, passe par dix variantes du flegme domestique. Sous ses cheveux de jais gominés, on voit vibrer ses sourcils, se plisser ses paupières, bouger ses lèvres, tant et si bien que son sourire de valet exemplaire se teinte d'une imperceptible pointe d'insolence. Ce personnage-là convient bien à Sacha Guitry qui, à mesure que le film avance, laisse passer des nuances de plus en plus explicites de cette hardiesse du valet de chambre. Dans les scènes dialoguées, son empressement servile, sa manière de frotter ses doigts en parlant et de jeter des regards de tous côtés, tout cela construit un personnage de faux-jeton à l'échine souple qui annonce Don Salluste de Bazan de *La Folie des grandeurs* comme le Septime du *Grand Restaurant*, obséquieux mais visiblement animé d'intentions cachées. Ce personnage-là est un peu plus qu'un valet de chambre ordinaire d'une comédie bourgeoise. L'œil de Sacha Guitry, homme de théâtre amoureux des acteurs, ne s'y est pas trompé : ils retravailleront ensemble.

Début 1952, Louis de Funès participe à l'adaptation du *Journal* de Jules Renard au cabaret La Tomate, qui donnera la matière d'un 33 tours 25 cm chez Philips jamais réédité depuis. Le spectacle ayant reçu de bonnes critiques qui distinguent Louis de Funès, Sacha Guitry lui dessine, au cours du tournage, un petit portrait de Jules Renard ainsi légendé : « Pour Louis de Funès, excellent comédien ; Sacha Guitry, dessinateur médiocre. »

Moment, important encore, puisque c'est l'amitié qui parle, lorsque Daniel Gélin réalise son premier film, *Les Dents longues*. Il fait écrire une scène pour son ami Louis de Funès, une courte scène dans laquelle, en blouse grise d'employé au laboratoire photo d'un journal, il peste et proteste contre les urgences du jour devant les deux héros du film, Daniel

Il rencontre aussi Jean Marais pour la première fois dans *Dortoir des grandes* de Henri Decoin. Douze ans avant *Fantômas*, la différence de prestige et de « surface » est immense entre les deux acteurs. Marais est le héros magnifiquement à l'aise d'une intrigue policière au pensionnat : inspecteur de police, il enquête sur l'assassinat d'une jeune fille retrouvée morte dans son dortoir. Il visite le photographe local, Triboudot. Dialogue à fleurets mouchetés entre un bel homme intelligent et un petit homme bourré de tics qui manifestement cache quelque chose (le scénario indique qu'il « a la tête de celui qui fait des photos pornographiques »). De Funès n'a aucun mal à incarner le versant sombre de l'âme humaine : lorsque le policier lui rappelle son passé de maniaque sexuel, sa veulerie mêlée de terreur et d'une nuance d'arrogance est magnifiquement juste. En revanche, il a un problème avec la plus humaine des félicités : pour l'unique fois de sa carrière, il doit donner un baiser de cinéma, puisque le photographe a une liaison secrète avec une surveillante du pensionnat. Le jour de la scène, Louis de Funès va trouver Line Noro pour lui demander comment on fait. Malgré ses plus de quarante films, l'actrice non plus ne sait pas : jamais elle n'a eu à embrasser un partenaire en bientôt vingt-cinq ans de carrière. Est-ce pour cela que le baiser paraît si fébrile, si manifestement coupable ?

*

* *

Si certains esthètes du cinéma défendent avec ferveur la série Z, ses créatures horribles miteuses et ses trucages pathétiques, il manque encore un poète du dérisoire pour célébrer le cinéma pitoyable qui transposait à l'écran le pire répertoire de boulevard, ses scénarios bancals et ses personnages stéréotypés, cinéma dont quelques témoignages ne doivent d'être préservés que grâce à la présence d'un Louis de Funès ou d'une autre future vedette faisant ses premiers pas devant la caméra. Absents des salles d'exclusivité (qui font à peine 30 % des entrées totales en 1954), ces films réservés au circuit des salles de quartier appartiennent principalement au cinéma de genre : western, science-fiction, horreur ou, comme ici, comédie avec jeunes femmes dévêtues. Budgets infimes, réalisations médiocres, exigüité et pauvreté des décors...

Ainsi, Louis de Funès tourne coup sur coup deux films de Jean Laviron, *Au diable la vertu* et *Légère et court vêtue*. Cadet d'à peine un an de Louis de Funès, ce cinéaste n'est pas un inconnu pour lui : il a tourné en 1951 dans son « film de complément » *Un amour de parapluie*, adapté d'une pièce de Paul Armont, l'auteur de *Coiffeur pour dames* (adapté au

cinéma en 1932 avec Fernand Gravey puis vingt ans plus tard avec Fernandel) et de *Ces messieurs de la Santé* (en 1933 au cinéma avec Raimu et Edwige Feuillère). Dans ce petit film de 42 minutes, Jacques-Henry Duval, touriste canadien, se fait expliquer par Noël Roquevert un coup infailible pour séduire une femme sous la pluie : lui prêter son parapluie en lui laissant son adresse pour qu'elle le rapporte, une fois l'averse passée.

Laviron semble animé par un tropisme Palais-Royal, se consacrant surtout à l'adaptation de pièces de théâtre d'humeur leste : après ce film court, son premier long métrage, *Descendez, on vous demande*, est l'adaptation d'une pièce de Jean de Letraz, autre spécialiste du genre. Ses deux films suivants, *Au diable la vertu* et *Légère et court vêtue*, pour lesquels il fait appel à Louis de Funès, sont l'un et l'autre des adaptations de pièces de Jean Guitton. Ce dernier n'est pas le philosophe académicien et ami du pape Jean-Paul II, mais un prolifique fournisseur de ce sous-genre du théâtre de boulevard dans lequel on voit toujours une femme en dessous traverser la scène. Avant-guerre, il avait déjà bâti une petite fortune sur la production à la chaîne de pièces et d'opérettes comme *On a trouvé une femme nue*, *Une femme sous la pluie*, *L'Hostellerie de la vertu*, *J'veux pas !* ou *Elle attendait ça*. Cette dernière pièce, créée au Palais-Royal le 3 avril 1936, reprenait déjà l'argument d'*Alibi 14*, un de ses succès antérieurs, et devient donc, en 1953, *Au diable la vertu*.

La trame est d'un goût parfait : pour ne pas avoir à avouer à sa femme qu'il la trompe et pour ne pas avouer à son meilleur ami et associé que c'est avec la maîtresse de celui-ci, Pierre accepte l'alibi offert par un garçon de moralité douteuse, qui le conduit à être accusé de vol et de viol ; et la victime supposée se trouve être au cœur d'une grosse affaire qu'il doit réaliser en même temps qu'elle se révèle amoureuse de lui. En 1936 (avec Duvallès en héros et Denise Grey en « victime »), la critique parlait d'« une pièce gaie, folle, gaillarde, railleuse et bousculée qui provoque et entretient une chose rare, précieuse et naturelle : un rire sain, innocent et franc ». Vingt-six ans plus tard, la vertu est devenue une chose plus sérieuse : les journaux (comme *Radio-Cinéma*, l'ancêtre de *Télérama*) ne voient que des personnages se faisant « la proie du désir le plus sordide. Répugnant de vulgarité, navrant d'imbécillité. (...) Mais puisqu'il y a une censure, à quoi sert-elle, demandera-t-on ? » Eh bien, justement, la censure a interdit *Au diable la vertu*. La commission d'agrément de tournage (sans l'avis de laquelle aucun film ne peut être réalisé) avait examiné les dialogues sans rien y trouver à redire mais la commission de censure refuse à deux reprises d'accorder un visa d'exploitation. En janvier 1953, il se lève une petite campagne de presse. Le quotidien *Libération* écrit : « Si l'on en croit certains échos, les censeurs auraient tout simplement déclaré que le film était mauvais. Si on laisse s'instituer une censure à la qualité, c'est la porte

ouverte à l'arbitraire le plus complet. On imagine le danger extrême d'une commission qui jetterait l'interdit sur telle ou telle production parce qu'elle serait décrétée de mauvaise qualité. »

Il est vrai qu'*Au diable la vertu* est un film particulièrement médiocre, ne reculant ni devant la franche gaudriole ni devant des ressorts comiques parfois douteux. Ainsi, de Funès incarne le greffier du juge, moustachu gominé mais ébouriffé, perdu dans un costume trop grand, qui fait précéder chacune de ses phrases de rots réprimés, de tortillements et de mimiques caractéristiques d'une digestion difficile – « les choux, monsieur le juge », répète-t-il. Filmé uniquement en intérieurs aux studios de Neuilly, sans la moindre intention d'élargir le cadre et l'action, le film de Laviron atteint un sommet particulièrement odieux aux âmes qui font profession de vertu lorsque la sculpturale Lili Bontemps monte sur une chaise dans le bureau du juge d'instruction, remonte sa robe et présente son postérieur aux six hommes présents dans la pièce pour qu'il soit procédé à l'expertise d'un hématome – morsure ou choc contre le coin d'un piano ?

« L'avocat. – Le postérieur de madame faisant partie des pièces à conviction, j'entends qu'il reste à la disposition de la justice.

Monique. – Hein ?

Le juge. – Je me rends aux justes raisons de la défense. Excusez-moi messieurs. Dans l'intérêt de la justice et pour faire triompher la vérité, veuillez je vous en prie madame nous montrer les traces du délit.

Monique. – Quoi, vous exigez que je vous montre... ?

Le juge. – Oui, madame.

(...)

Jacques Lambert. – Ah je vous en prie, regardez mais ne touchez pas !

Le juge. – N'entravez pas la main de la justice ! Il semble malaisé de préciser si cette marque provient d'une morsure ou d'un choc. Qu'en pensez-vous, Lorette ?

Lorette. – Je trouve ça charmant, monsieur le juge.

Le juge. – Moi aussi mais ça n'est pas ce que je vous demande.

Lorette. – Ici monsieur le juge, on dirait la trace d'une molaire. »

Confrontation dans le bureau du juge (Robert Vattier) autour du postérieur de Monique (Lili Bontemps), en présence notamment de Jacques Lambert, son amant (Maurice Regamey), de l'avocat (Josselin) et du greffier Lorette (Louis de Funès) dans *Au diable la vertu*.

Le visa d'exploitation est finalement accordé le 21 avril 1953 et *Au*

diable la vertu sort le 17 juillet. Dans sa notice, Le Film français prévient : « Des quiproquos, des situations scabreuses, des tenues légères doivent divertir les amateurs de ce genre bien déterminé. » Dans Le Parisien Libéré, André Bazin, agacé par cette « pornographie allusive et gloussante », démonte la mécanique de ce genre hybride et frustrant qui consiste à faire entendre des grivoiseries sans jamais les montrer : « Tant de bassesse dans les intentions, combinée avec tant de pudeur, font un curieux mélange dont on ne saurait dire s'il est dû à l'hypocrisie ou à la sottise des auteurs. »

La fréquentation ? 10 139 spectateurs la première semaine (5 663 à l'Aubert-Palace et 4 476 au Gaumont-Théâtre) puis 7 152 en seconde et dernière semaine d'exclusivité. Deux semaines d'exploitation à Marseille, une semaine à Bordeaux, Lille, Nancy et Toulouse (4 565 075 francs de recettes, qui représentent environ 20 000 spectateurs). On est très loin d'un succès : Au diable la vertu est un film confidentiel. Mais il reste que c'est un film important pour de Funès. D'abord, il approche son modèle professionnel, le grand Julien Carette. Ce prince des seconds rôles incarne le détective privé poisseux par la faute duquel se noue toute l'intrigue. Les amis et la famille de Louis de Funès diront plus tard combien, à cette époque, cet homme à la carrière tout à la fois glorieuse et modeste impressionne le futur n° 1 du box-office français. En cent dix films, Carette tourne avec Jean Renoir, Pierre Prévert, Claude Autant-Lara, Marcel Carné, Henri Decoin, Sacha Guitry, Yves Allégret, Henri Verneuil et même les Branquignols. Visage banal mais familier à tous les Français, silhouette ordinaire mais reconnaissable entre toutes, voix nasale, parler traînant, accent parigot, il incarne des personnages sentencieux, hors normes, à la fois médiocres et extraordinaires. Le fatalisme de son vendeur des rues des Portes de la nuit ou le regard de son tavernier criminel dans L'Auberge rouge ne sont pas ceux d'une grande vedette, d'un premier rôle ou évidemment d'un jeune premier, mais ils font une carrière.

Et, avec Au diable la vertu, une carrière de ce genre commence à se dessiner pour Louis de Funès. D'abord – et semble-t-il pour la première fois –, son visage et sa silhouette apparaissent sur une affiche de film, ce qui est une première reconnaissance de sa singularité : sous l'image de la voluptueuse Liliane Bert drapée de voile, la scène de la confrontation est dessinée avec ses divers protagonistes dont un greffier tatillon et ouvertement libidineux. Ensuite, le film de Laviron a « l'avantage » de susciter un peu de polémique (en mars 1954, son interdiction par arrêté municipal à Nice lui donnera encore un peu de visibilité médiatique) et de sortir en été, à la morte saison cinématographique. A cette époque où les réalisateurs vont encore au cinéma quasiment tous les jours lorsqu'ils ne sont pas eux-mêmes en tournage, il semble bien que le rôle de Lorette a été remarqué. Un personnage par définition subalterne, avec peu de texte,

quasiment aucun mot d'auteur (à la naissance de la pièce Elle attendait ça en 1936, aucun critique ne mentionne le créateur du rôle, un certain Charles Legoux), mais un énorme rendement à l'image : comme bientôt avec le récit de grimaces et de mimiques de son commissaire de police dans Les Corsaires du bois de Boulogne, de Funès surajoute à son personnage, lui donne une profondeur, un passé, une existence hors écran, exactement de la même manière que Julien Carette, Saturnin Fabre ou Noël Roquevert – les magiciens du rôle de complément. Le spectateur peut imaginer sans peine l'appartement de Lorette, sa famille, son passé, ses origines sociales... Par comparaison, plusieurs des personnages du même film sont réduits à des archétypes (les « poules » Lili Bontemps et Catherine Gay) ou ne sont rien de plus que ce qui est écrit dans le scénario (à commencer par Henri Génès et Maurice Regamey, les deux rôles masculins principaux, que l'on reverra encore plusieurs fois, à des titres divers, dans le cours de cet ouvrage).

Trois mois après Au diable la vertu, sort le 6 novembre 1953 Légère et court vêtue, son second film de Jean Laviron adapté d'une pièce de Jean Guilton et produit par Arca Films, lui aussi tourné tout entier en studio. Sortie encore plus confidentielle que pour le film précédent, puisqu'il ne sort pas dans un cinéma d'exclusivité mais seulement au cinéma Palace, salle populaire décatie (qui n'est pas encore la boîte de nuit légendaire des années 1978-1983) proche des Grands Boulevards. En effet, pour des raisons qui ne sont pas claires aujourd'hui, Légère et court vêtue est d'abord sorti, le 15 juillet, dans deux salles de Nice : 1 656 spectateurs au Cluny, 938 spectateurs au Politeama. Pour des salles qui ont respectivement 300 et 790 places, c'est loin d'être un succès...

Oltre la présence de Louis de Funès au générique, les navets Légère et court vêtue de Jean Laviron et L'amour n'est pas un péché de Claude Cariven ont pour point commun de présenter deux duettistes au charme piquant et suave à la fois, Verlor et Davril. Ce couple compte alors parmi les plus singuliers espoirs de la chanson française, notamment avec leur spécialité de « tyrolienne swing ». Ils interprètent la chanson-titre du générique de Légère et court vêtue et apparaissent dans la séquence finale de L'amour n'est pas un péché où ils chantent la chanson Chien et chat, tardif moment de légèreté dans un film lourd comme une enclume. En 1955, Davril se tue dans un accident de voiture au cours d'une tournée. Gaby Verlor continuera seule une carrière d'interprète et surtout de compositeur. On lui doit ainsi C'était bien (le p'tit bal perdu), Déshabillez-moi ou Ma petite chanson.

Légère et court vêtue s'est tourné en quatre semaines aux studios de Saint-Maurice (précisément du 12 décembre 1952 au 8 janvier 1953, au moment où les plateaux sont disponibles à meilleur marché, puisque grands réalisateurs et acteurs de renom vont prendre leurs vacances de fin d'année). Jean Laviron adapte là Un amour fou, pièce de Jean Guilton créée au théâtre Apollo, rue de Clichy, en mars 1947, sans laisser une trace impérissable. Ce genre de film pauvre a l'avantage paradoxal d'abandonner les acteurs à eux-mêmes. Pour d'évidentes raisons

d'économie, Jean Laviron use et abuse de plans interminables sans direction d'acteurs précise. La troupe qu'il a réunie rassemble des comédiens de toutes origines – boulevard, jeunes acteurs de cinéma ou déjà bons routiers des studios comme Louis de Funès, qui est le seul à jouer dans *Au diable la vertu* et *Légère et court vêtue*. L'essentiel est que les deux héroïnes soient l'une brune (c'est l'épouse, Madeleine Lebeau) et l'autre blonde (c'est la maîtresse, Jacqueline Pierreux), et que le fou, dont l'obsession pour les femmes un peu rondes en tutu provoque une heure et demie de quiproquos, sache alterner douceurs romantiques et furie à froid (c'est Jean Parédès). Moins ouvertement typé que son personnage de greffier rotant dans *Au diable la vertu*, son détective privé de *Légère et court vêtue* lui donne l'occasion de quelques numéros de jeu en pleine liberté comme, lorsqu'il se tire une balle de revolver dans le pied, un grand délire paranoïaque (« regardez s'ils sont laids, regardez s'ils sont vilains ! ») qui annonce de futurs instants comparables, du lit d'hôpital dans *Des pissenlits par la racine* à l'« Edmée ! Edmée ! » d'*Hibernatus*.

Libre de son jeu, un Louis de Funès d'à peine trente-neuf ans expose toute sa technique du moment, avec un dense répertoire de mimiques, de grimaces, d'attitudes qui dessinent déjà un personnage parfaitement cohérent : il se frotte nerveusement le pouce contre l'index avec les bras ramenés contre la poitrine pour dévoiler ses sentiments véritables, agite les doigts d'un geste condescendant pour rejeter ce que dit son interlocuteur, court en ployant les jambes pour accentuer l'effet comique de sa petite taille, jette des coups d'œil autour de lui en faisant approcher son partenaire pour lui parler en confidence... Des gestes et grimaces que l'on retrouvera tout au long de sa carrière sont rassemblés dans ce film comme dans un vade-mecum de sa grammaire comique : il expose largement sa palette personnelle, plus encore que dans les quelques films d'excellente qualité qu'il tourne à ce moment-là. Et, curieusement, le spectateur d'aujourd'hui découvre un anachronisme : onze ans avant *Le Gendarme de Saint-Tropez*, une bonne partie du jeu du Louis de Funès est déjà à maturité.

Une de ses singularités apparaît là : Louis de Funès est excellent dans de mauvais films. Une capacité rarement observée chez les comédiens, et qui va lui permettre, film après film, pièce après pièce, de patiemment modeler son personnage. En cette année 1953, on le voit encore en médecin dans *Moineaux de Paris* de Maurice Cloche, directeur d'agence bancaire dans *Capitaine Pantoufle* de Guy Lefranc, client de restaurant dans *Les Compagnes de la nuit* de Ralph Habib, encore médecin mais d'une bouffonnerie particulièrement appuyée dans *Mon frangin du Sénégal* de Norbert Carbonnaux...

En ce début des années 50, les cinémas font une consommation effrénée de films de complément. Ces courts métrages viennent avant l'entracte et le grand film. Autant les cinémas d'exclusivité en font une exploitation rationnelle, autant le circuit des cinémas de quartier et assimilés en ont une gestion anarchique : classiques comiques américains, documentaires, dessins animés mais aussi des dizaines de petits films français tournés à toute allure et diffusés au petit bonheur la chance par des grossistes sans grands scrupules. C'est une école pour les réalisateurs débutants, une aubaine pour les acteurs et une sorte d'assurance-chômage pour les techniciens. On tourne vite, très souvent sur les plateaux d'autres films et parfois même avec leurs acteurs. Activité rapidement plus lucrative qu'être acteur pour Maurice Regamey, par exemple. Il explique : « Les producteurs m'en demandaient tout le temps. Je travaillais le matin dans les studios, en utilisant les décors de longs métrages en cours de tournage. On allait très vite et, sur ces films, j'ai eu Michèle Morgan, Fernandel, Maurice Chevalier ! Tout le monde en faisait mais je n'ai jamais revus ces films. »

En effet, les exploitants louent les courts métrages pour des durées beaucoup plus longues – et imprécises – que les longs métrages. Souvent, même, ils les achètent pour les passer aussi souvent qu'ils le souhaitent, jusqu'à ce qu'ils décident de les revendre ou que la copie soit hors d'usage. Ainsi, il a fini par ne plus rester une seule copie de centaines de courts métrages français de l'après-guerre. Rien n'est réapparu ces dernières années des courts métrages de Regamey auxquels a participé de Funès, comme *Le Rire*, en 1953, film aujourd'hui introuvable dans lequel l'acteur discourt sur toutes les occasions, nuances et personnalités du rire, exemples à l'appui. Ainsi encore, pour la seule année 1951, on a retrouvé la trace de quatre films courts dans lesquels joue Louis de Funès : *Un amour de parapluie* de Jean Laviron (42 minutes), *Boîte à vendre* de Claude Lalande sur un scénario du chansonnier Robert Rocca, avec Gabriello et Paul Demange (25 minutes), *Champions juniors* de Pierre Blondy (26 minutes) et *Les Joueurs* de Claude Barma d'après la pièce de Nicolas Gogol (50 minutes). Seuls les deux derniers films existent encore. Dans *Champions juniors*, il est le père autoritaire d'un petit champion de voiture à pédales. Dans *Les Joueurs*, Louis de Funès côtoie trois Comédiens-français, Pierre Gallon, Daniel Lecourtois et Henri Rollan. Le film a été réalisé après une représentation unique retransmise en direct à la télévision. Dans son numéro de pigeon pigeonneur, de Funès multiplie les petits rires complices et les exclamations joviales avec sa dupe. Mais ce n'est pas un sésame suffisant pour être introduit dans la société du théâtre le plus exigeant.

Car s'il fréquente à peu près toutes les familles du cinéma, Louis de

Funès est très loin d'être une sommité du théâtre. Début 1951, Raymond Rouleau fait appel à lui pour un petit rôle dans *Dominique et Dominique* au théâtre Michel. Mais il n'est pas dans la filière des anciens du Conservatoire qui fournit en jeunes comédiens les grands théâtres parisiens. Puis c'est au boulevard que l'on pense à lui, plus d'un an plus tard, avec *Sans cérémonie*.

Comme l'écrit *L'Aurore*, au cours de l'été 1952 : « *Sans cérémonie* est la deuxième pièce des jeunes auteurs à la mode : Vilfrid et Girault. Jean Girault était employé de banque et Jacques Vilfrid assistant metteur en scène lorsque, en souvenir de leur passé commun de boy-scouts à Notre-Dame de Lorette, ils se décidèrent à écrire *L'Amour, toujours l'amour*. Leur succès fut fulgurant. » En effet, après ce premier succès, la saison précédente, Jean Girault et Jacques Vilfrid annoncent cinquante représentations de leur nouvelle pièce au théâtre Daunou à partir du 24 septembre 1952.

Vilfrid et Girault, qui dans quelques années seront des complices incontournables du couronnement et de la gloire de de Funès, sont pour l'instant des élèves appliqués d'Eugène Labiche et Gustave Feydeau, les maîtres de la comédie de mœurs. L'intrigue de *Sans cérémonie* emmêle donc des ressorts classiques : l'argent, le mariage, la duperie. Cynthia Monestier, l'épouse un peu fofolle mais très riche d'un homme d'affaires, achète à un escroc le titre de propriété d'une concession pétrolière chez les Bosso-Tajo, tribu indigène des bords de l'Orénoque. Par ailleurs, la séduisante fille de la famille, Patricia, décide de faire passer un jeune chauffeur pour son mari afin de repousser les avances d'Antoine Brévin, un millionnaire ami de son père. Pour éviter la ruine, Monestier a l'idée de vendre la concession à Brévin. Il faut pour cela que Patricia entre dans son jeu, mais aussi Simon, le jeune homme qu'il croit être son gendre et qu'ils décident de faire passer pour son fils, de retour d'Amérique latine. Brévin est sur le point de signer le chèque quand arrive soudain le vrai fils Monestier, de retour d'Amérique latine en compagnie d'une exotique créature...

Sans cérémonie est l'occasion de plusieurs retours à la scène. Albert Préjean, d'abord : il avait annoncé ne plus vouloir faire de théâtre et il sera le financier Léonard Monestier ; ensuite, le cavalier Jean d'Orgeix, qui porte haut les couleurs de la France dans les compétitions de jumping depuis cinq ans, retrouve son identité de comédien, Jean Paqui, pour prendre le rôle de Simon, le faux mari et faux fils. Mais il est vrai que ses parents sont propriétaires du Daunou... La jeune fille délurée de la pièce est une jeune comédienne, Claude Gensac, « que révéla la Jeanne d'Arc d'Audiberti avant qu'elle ne donnât la réplique à Robert Lamoureux dans *Ombre chrétienne* », comme le note *Combat*. Alors qu'elle a montré une belle poitrine dans *La Vie d'un honnête homme* de Sacha Guitry, elle est

aussi, à la ville, l'épouse du metteur en scène Pierre Mondy, avant de devenir, une douzaine d'années plus tard, l'épouse de Louis de Funès pour sept films.

Dans *L'Aurore* du 25 septembre, lendemain de la première, le cruel écotier des générales qui signe « Le Strapontin », note que la salle était « loin d'être comble ». Il interroge les invités, personnalités de second plan du monde du spectacle et des lettres. Le metteur en scène Hubert de Mallet lui déclare : « Je refuse de dire ce que je pense... C'est moi qui avais monté la première pièce de ces jeunes gens... Je n'ai pas cru devoir m'intéresser à celle-là. » Le journaliste rapporte que quelques autres invités refusent de lui répondre mais qu'« en partant, ils chantaient les louanges de Jean Ozenne et de Louis de Funès (sic), qui ne s'imaginaient pas sans doute qu'ils allaient faire figure de triomphateurs, après avoir signé leurs engagements dans *Sans cérémonie*. »

Car la critique est un massacre. *L'Aurore* titre : « *Sans cérémonie* et sans queue ni tête ! » Robert Kemp tranche dans *Le Monde* : « Quelle erreur de monter cette comédie en chantier ! Il y a des matériaux, mais pas d'architecte ! » Mais il a remarqué « les mines chafouines et la voix de miel de M. Louis de Funès (...) En argot de théâtre, c'est lui qui "ramasse". L'argot de théâtre n'est pas toujours joli. » Alors que les premiers rôles sont assassinés par la presse, de Funès est mentionné de manière positive dans tous les articles, à égalité avec Jean Ozenne, qui incarne le millionnaire amoureux que tout le monde veut voir signer son chèque. Marcelle Capron, la critique de *Combat*, écrit ainsi : « Jean Ozenne, d'un comique si délicat dans le rôle d'Antoine Brévin (...) C'est d'ailleurs le seul personnage valable de la pièce et qui ne nous interdit pas d'espérer que Jacques Vilfrid et Jean Girault nous donneront un jour une bonne comédie. » Il est incontestable que la pièce soit un four puisque, après une telle volée de bois vert, elle quitte l'affiche le 9 novembre – à peine six semaines.

« Sans doute, chemin faisant, découvre-t-on quelques répliques amusantes. (...) Elles se trouvent d'ailleurs, pour la plupart, dans la bouche d'un valet de chambre conventionnel et accessoire, mais qui a la chance d'être incarné par Louis de Funès. Je crois bien que les mimiques et les grimaces de l'interprète font rire autant que ce qu'il dit. » Maurice Rapin, *Le Figaro*, 30 septembre 1952.

Mais *Sans cérémonie*, comme nous le verrons dans quelques chapitres, va devenir un des premiers grands succès personnels de Louis de Funès, Pouic Pouic. Curieusement, le personnage qu'il interprétera à l'écran, le financier Léonard Monestier, n'intéresse guère la presse, le critique de *Ce Matin-Le Pays* écrivant notamment : « Albert Préjean est pour nous une grosse déception (...) Il est vrai que son rôle est inexistant. » Sans presque en changer une ligne, de Funès en fera un des premiers personnages légendaires de ses années de gloire.

Une fois Sans cérémonie enterré sans fleurs ni couronnes, Pierre Mondy est libre et retrouve aussitôt son métier de comédien pour prendre le premier rôle d'un Feydeau que Georges Vitaly monte au théâtre du Montparnasse. L'établissement est dirigé par Marguerite Jamois, longtemps comédienne chez Gaston Baty après un passage au côté de Charles Dullin. On ne s'attend guère à ce que cette austère tragédienne mette à l'affiche de son théâtre *La Puce à l'oreille*, encore moins qu'elle se distribue elle-même dans le premier rôle féminin, comme épouse d'un Pierre Mondy âgé de vingt-sept ans – soit vingt-quatre ans de moins qu'elle ! « Elle a fait quatre jours de répétitions, se souvient Pierre Mondy. Puis elle a compris que ça ne pourrait jamais fonctionner. » C'est donc Marthe Mercadier qui va devenir Mme Chandebise, dont les soupçons quant à l'infidélité de son mari provoquent une avalanche de confusions.

L'intrigue de *La Puce à l'oreille* est à la fois limpide et impossible à résumer : le directeur d'une compagnie d'assurances, Victor-Emmanuel Chandebise, a pour sosie parfait l'ivrogne Poche, garçon d'étage au Minet Galant, une maison de rendez-vous ; il s'ensuit mille quiproquos avec sa femme, l'amant de cœur de celle-ci, son cousin et secrétaire, son valet de chambre, un couple de ses amis, etc. Souvent considérée comme la pièce la plus virtuose de Feydeau c'est, avec ses quatorze personnages survoltés, un tourbillon de surprises, de paniques et de claquements de porte qui exige une distribution sans faiblesse.

Georges Vitaly, qui vient de quitter la direction du théâtre de la Huchette qu'il avait créé en 1947, rassemble une troupe plutôt homogène, avec notamment Jacques-Henri Duval, Jean Le Poulain, Pascal Mazotti, Albert Rémy et Louis de Funès. Ce dernier incarne Augustin Ferrailon, le patron du Minet Galant. Dans son costume Belle Epoque et avec sa moustache en crocs, il surjoue le rigorisme furibard de l'ancien sergent-major au 29^e de ligne, que dégoûtent ses clients devant lesquels il est d'une obséquiosité empressée.

La première représentation a lieu le 14 novembre 1952. Marthe Mercadier se souvient : « Le jour de la générale, il a eu un triomphe. Il était tellement le personnage, il avait tellement travaillé que tout le monde l'a plébiscité. Il nous a presque volé le succès à Mondy, Le Poulain et moi parce qu'il était très nouveau. » A cette époque, la plupart des journaux ont un dessinateur qui, chaque soir, accompagne le critique théâtral. Pour cette *Puce à l'oreille*, dans laquelle Louis de Funès est loin d'être l'acteur principal (il n'apparaît qu'au deuxième acte et, brièvement, au troisième), les caricaturistes se focalisent sur son profil, son rictus, sa fine moustache

recourbée. Le plus talentueux d'entre eux, Sennep, le croque pour *Le Figaro* en compagnie du seul Pierre Mondy. Dans *Le Parisien libéré*, Garry le fait trôner au centre d'une composition symétrique de neuf personnages dont les deux incarnations de Pierre Mondy – le bourgeois Chandebise et le poivrot Poche. Louis de Funès est encore croqué au premier plan dans les chroniques théâtrales les plus inattendues – dans *France Réelle* ou *Le Journal médical français*... Mais si l'œil des dessinateurs fait sortir de Funès de la troupe, la plume des critiques le distingue avec moins de passion. Quand on énumère les qualités de chacun, on remarque « ses rigidités narquoises », on le voit « prodigieux ganache » ou « truculent dans son pantalon à la hussarde de tenancier sous-off »... Jean-Jacques Gautier, dans *Le Figaro*, fait toutefois jouer la ponctuation à son profit : « Bravo Georges Vitaly ! Bravo les comédiens : Albert Rémy, Marthe Mercadier, Pierre Mondy, Jacques-Henri Duval, Jean Le Poulain ! Bravo Louis de Funès ! Vous êtes trépidants. (...) Pas un temps mort. »

« Ferraillon. – Ah ! C'est que je le connais, le bougre ! Il a beau m'avoir juré qu'il était corrigé de son vice, je sais ce qu'en vaut l'aune. Je l'ai connu, moi, au régiment ; il a été trois ans mon brossueur ! Je les ai connus ses repentirs : ils allaient du lundi au samedi. Et le dimanche, vlan ! la cuite hebdomadaire.

Olympe. – Eh bien, il était dans le mouvement.

— Oui, c'était un précurseur. En attendant, moi, je ne le collais pas au bloc, mais je lui flanquais une de ces tripotées, ah ! qu'il en était corrigé jusqu'au samedi. Il n'y a que le dimanche que c'était à recommencer. Ce qui n'empêche que c'était une perle au service ! Honnête, travailleur... et dévoué ! Ah ! je pouvais le bousculer, celui-là, le malmener ! C'était une joie ! C'est-à-dire que, quand je lui flanquais mon pied quelque part, ah ! le roi n'était pas son cousin !

— Tu bats si bien !

— Oui, oh !... je battais ! Maintenant... on se fatigue, tu sais... C'est égal, voilà un serviteur comme je les aime ! Ce n'est pas comme les domestiques d'aujourd'hui, à qui on ne peut parler qu'avec la bouche en cul de poule. »

Dialogue de Ferraillon (Louis de Funès) et Olympe (Suzanne Dantes) dans *La Puce à l'oreille*.

Pierre Mondy raconte : « Personne n'a joué Ferraillon comme lui. Même Feydeau n'a pas eu un tel Ferraillon. Quand Chandebise arrive au Minet Galant, il tombe sur l'Anglais qui le passe à Ferraillon qui commence à lui donner ses coups de pied au cul. Il dit « Je suis M. Chandebise, directeur de la Boston Life Company » et Ferraillon, dans le mouvement, le montre en disant « Voilà ! Il est saoul ! Il est complètement saoul ! », puis lui redonne

des coups de pied. Un soir, vers la trentième, Louis a un coup de génie instinctif. Je dis « Je suis M. Chandebise, directeur de la Boston Life Company » et là, il prend un temps. Un temps énorme, au point que je me demande ce qui se passe, s'il n'a pas un trou. Et alors il y a comme une bulle qui sort de sa bouche et il prend une toute petite voix pour dire « Il est saoul, il est complètement saoul » en venant tout doucement sur moi. Et à une vitesse d'exécution extraordinaire, une vitesse de dessin animé, il m'envoie le coup de pied au cul. A partir de là, on ne pouvait plus parler, à cause du rire. La salle entière se baissait comme un champ de blé survolé par un hélicoptère. La première fois, j'ai dû tourner le dos au public tant je riaais. Mais quand on a filmé pour la télévision, il n'y avait pas notre troisième partenaire, le public. Alors sur le DVD, on le voit jouer comme nous le faisons aux premières représentations. »

Succès oblige, la troupe joue devant les caméras de la télévision, dans une réalisation de Stelio Lorenzi. Le générique de cette Puce à l'oreille diffusée le 22 septembre 1956 ne fait aucune mention de la mise en scène originale de Georges Vitaly. Lorenzi a notamment choisi d'écarter du rôle du jaloux Histanguier son titulaire à la scène, Jean Le Poulain, au profit de Robert Manuel, « parce qu'il trouvait que Jean faisait trop homosexuel », dit Mondy.

La mise en scène de La Puce à l'oreille par Georges Vitaly s'interrompt le 12 avril 1953 au Montparnasse. Elle sera reprise en mai 1953 aux Variétés, allant jusqu'à la millième, mais sans Louis de Funès, occupé par une autre aventure. Une aventure historique, Ah ! Les belles bacchantes !.

*

* *

Le grand désir de Louis de Funès, ce sont les Branquignols. Autour de Robert Dhéry et Colette Brosset, couple à la ville et à la scène, une bande de comédiens mélangeant un humour potache, leur admiration d'Hellzapoppin', leurs souvenirs des films muets, l'envie de retrouver les légèretés des comédies musicales américaines, une insolence de jeunes gens qui ont traversé la guerre en s'ennuyant... Le spectacle Les Branquignols est créé le 20 avril 1948 (d'abord sous le titre Les Gaufrettes) dans un théâtre La Bruyère qui les accepte comme dernière chance avant la fermeture pour faillite. C'est un raz-de-marée : au bout de quelques jours, tout Paris va les voir, tout Paris voudrait en être, tout Paris s'étonne qu'on n'« y » ait pas pensé plus tôt. La méthode de Dhéry, c'est de tout mélanger : le théâtre et le cabaret, la danse et l'humour, la scène et la salle,

le réglage méticuleux et l'improvisation... Outre Dhéry et Brosset, on voit sur scène Raymond Bussières et Annette Poivre (l'un et l'autre acteurs chevronnés mais soudain rajeunis), Christian Duvalaix, Rosine Luguet (la fille du comédien André Luguet), Christiane Minazzoli, des musiciens, des danseurs, Francis Blanche, Jean Carmet... Il y a vingt-deux rôles dans le spectacle mais ils changent très souvent de titulaire. Le soir, à la sortie des coulisses, la troupe va au café d'en face, Chez Jeannette, qui renvoie les derniers clients attardés et ferme la porte à clé. Seuls autorisés à entrer, une bande de copains aux contours inattendus : Jean Richard, Henri G n s, le poète et pharmacien André Frédérique, le cinéaste Henri-Georges Clouzot, le chansonnier Robert Rocca... et Louis de Funès, qui rejoint les Branquignols après avoir tenu le piano au Gavarni. Il rit avec Dh ry qui aime son humour. Ils partagent un amour immodéré de Laurel et Hardy, de l'observation du quotidien, des personnages absurdes.

André Frédérique fut pharmacien, poète, journaliste. Personnage hors norme qui partagea l'amitié d'Alexandre Vialatte comme celle des Branquignols, il a apporté à la langue française le mot « ringard », dont l'éclosion se fit justement dans ces soirées avec Dh ry et sa bande, ainsi que l'expression « second degré ». Il se suicide le 17 mai 1957,   l'âge de 42 ans. On le retrouve sur son lit, après qu'il a ouvert le gaz et pris une dose massive de médicaments accompagnée de whisky, en ayant disposé un bouquet de roses dans un vase. Pierre Cousin, le personnage incarné par Louis de Funès dans *Comme un cheveu sur la soupe*, quelques mois plus tard, choisit de mettre fin à ses jours exactement de cette manière. Mais il rate son suicide.

Mais de Funès ne participe pas au film *Branquignol*, qui sort fin décembre 1949. Dh ry et sa bande se sont inspirés assez ouvertement d'*Hellzapoppin'* de Henry C. Potter. Sorti aux Etats-Unis pour Noël 1942, le film n'est arrivé que début 1947 en France. Reprenant avec les créateurs du spectacle, Ole Olsen et Chic Johnson, un des succès les plus novateurs de Broadway, ce film est une révolution qui enflamme tous les jeunes acteurs à vocation comique en France – Dh ry, Brosset, Duvalaix, Richard ou bien évidemment de Funès, qui dira plus tard l'avoir vu et revu au cinéma. Le mélange d'absurde et de « vrai » spectacle, la satire de la bourgeoisie du show business et une insolence loufoque érigée en art de vivre : une génération semble naître avec *Hellzapoppin'*. Et le premier film français qui se réclame de cet esprit tout en multipliant les clins d'œil au cinéma populaire (on croise l'historique Julien Carette dans *Branquignol*) se tourne sans Louis de Funès ! C'est un rendez-vous manqué – pour l'instant.

Car, début 1951, il intègre enfin les Branquignols, lorsque Dh ry et Brosset montent *Bouboute* dans un minuscule cabaret, le Vernet. C'est une petite revue où les comédiens, méconnaissables, sont mêlés aux spectateurs. Les esclandres absurdes des ivrognes, flics, clochards ou hommes du monde sont un ravissement pour le public et la critique. De Funès arrive

ainsi parmi les spectateurs, grimaçant, coléreux, antipathique. Dhéry en livrée de barman trébuche et lui envoie en pleine figure un café liégeois. Parti furieux, il revient quelques instants plus tard en uniforme de pompier, sa lance à incendie à la main... Il improvise souvent à partir des personnages qu'il doit jouer à ce moment-là dans des films. Il invente aussi un policier en civil qui se mêle aux spectateurs avec force clins d'œil et signes d'intelligence à ses voisins – le futur Lebœuf d'Ah ! Les belles bacchantes !.

Mais, à quatorze comédiens et musiciens pour soixante-quinze places payantes, l'aventure n'est pas viable économiquement et s'interrompt au bout de quelques semaines. Bouboute va avoir une conséquence imprévisible. Jacques Legras y joue le rôle d'un policier qui, en uniforme, débarque au bar du Vernet pour se faire payer un coup de blanc. Jusqu'à la fin de son apparition, personne dans la salle n' imagine qu'il s'agit d'un acteur. L'ami Pierre Tchernia, venu voir le spectacle, lui demande de provoquer, toujours sous l'uniforme, un embouteillage sur les Champs-Élysées pour une émission de télévision qu'il doit réaliser. C'est la préfiguration de « La Caméra invisible », qui sera à partir de 1964 une des émissions les plus populaires de la télévision française.

Dhéry et Brosset s'entendent maintenant magnifiquement avec de Funès, avec qui ils travaillent aussi, régulièrement, dans les studios de cinéma. Le couple de Funès et le couple Dhéry vont se lier d'amitié jusqu'à sa mort – une distinction rare parmi les gens du métier, qu'il ne fréquente pas, en général, en dehors des plateaux de cinéma et des théâtres. A la fin de l'hiver 1953, ils l'appellent : est-il libre pour les trois mois d'été ? Personne ne sait encore que ce spectacle va bouleverser leur vie à tous. Il s'intitule Ah ! Les belles bacchantes ! et il naît d'une contingence inattendue : le directeur du théâtre Daunou, René Sancelme, appelle un jour Robert Dhéry pour lui montrer le lot de costumes qu'il a racheté à la fermeture d'un cabaret de Pigalle. Un stock de maillots à paillettes, de smokings, de plumes d'autruche, de voiles suggestifs, l'idéal pour « une parodie de concert Mayol démodé ou de Folies Bergère du pauvre », selon Dhéry. Celui-ci appelle ses fidèles (Roger Saget, Jacques Legras, Rosine Luguet...), Gérard Calvi dirigera l'orchestre avec Georges Jouvin à la trompette. Autre nouveauté qui fait parler dans le métier : Dhéry engage des danseuses, de vraies danseuses de cabaret habituées à dévoiler leurs charmes pour un public qui n'est assurément pas le même que celui des théâtres. Patiemment, il va transformer en comédiennes ces jeunes femmes à qui personne n'a jamais demandé d'ouvrir la bouche, pour qu'elles interviennent dans le spectacle autrement que par leur plastique. Car, comme toujours dans ses créations, il s'agit de tordre les formes habituelles, de faire surgir l'imprévu sur scène.

Il va donc s'attaquer à l'esthétique si particulière des grands cabarets de

la nuit parisienne, dans lesquels les tableaux représentant les douze signes du zodiaque, les quatre saisons ou la création du monde sont le prétexte à faire défiler de belles femmes dans des costumes dont compte plus l'ampleur des échancrures que le caractère directement évocateur. Mais ses comédiens viendront à l'occasion dynamiter ces tableaux, tandis que les femmes nues surgiront en des occasions inattendues.

Dhéry étoffe sa troupe en engageant trois nouveaux, Roger Caccia, Jacqueline Maillan et Louis de Funès. Mime et pianiste au crâne rasé jouant volontiers de toutes les ressources d'une silhouette massive, Caccia est une personnalité du cabaret. Jacqueline Maillan vient du théâtre de boulevard où son débit précipité et sa manière de mêler un phrasé très **upper class** et une excitation un peu fofolle annoncent qu'elle va pouvoir succéder à son aînée Denise Grey sur la scène et à l'écran. Et, enfin, Louis de Funès entre chez les Branquignols avec un rôle d'importance. Il sera le policier Michel Leboeuf, venu vérifier incognito que rien d'illicite n'est présenté dans le spectacle. Et, de tableau en tableau, il se laisse séduire par l'ambiance et finit par épouser la vie d'artiste.

Dans l'esprit des uns et des autres, il s'agit d'une revue d'été. Prévu pour trois mois, Ah ! Les belles bacchantes ! restera trois saisons à l'affiche, pour 883 représentations à guichets fermés. Dhéry s'est associé Francis Blanche pour l'écriture et Gérard Calvi composera toute la musique et les chansons. Le fondateur des Branquignols, grand connaisseur de la tradition du slapstick et du comique visuel des temps du muet, conçoit des numéros d'une originalité réjouissante. Ainsi, il monte un dispositif de quatre cabines de plage dans lesquels se déshabillent trois comédiens et une jolie fille. Lorsque l'on claque la porte de l'une d'elles, celle de la fille s'ouvre. Caccia, de Funès, Saget et Legras en font un numéro exceptionnel, de même que d'une idée visuelle toute simple qui deviendra un des sommets du spectacle : quatre moines sonnent les matines et sont élevés vers les cintres, au bout de leurs cordes, par le battement des cloches. S'ensuivent toutes sortes de variations et d'improvisations dansées de moines, que Calvi convertit au swing...

Des improvisations des coulisses ou du bistrot passent sur scène : ce qui fait rire les copains peut faire rire le public. Ainsi, l'affrontement de Louis de Funès qui imite le caquètement d'une poule furieuse et de Jacques Legras qui grogne et jappe comme un roquet. Le petit duel animalier sera même saisi par les caméras de Jean Loubignac quand Ah ! Les belles bacchantes ! deviendra un film. C'est d'ailleurs en le répétant que de Funès invente son petit geste de l'index et du majeur pour exiger que son partenaire le regarde bien dans les yeux – plus tard, ce sera un tic majeur du personnage de Ludovic Cruchot. Les comédiens se glissent dans les tableaux poétiques au milieu des femmes en costume. Ainsi, dans le film, verra-t-on Louis de Funès danser, vêtu d'un cache-sexe pailleté de noir,

avec les créatures de la forêt enchantée.

Dès les premières représentations, le 19 juin 1953, tout Paris court à la nouvelle création des Branquignols. Si les critiques de théâtre les plus en vue négligent d'aller voir *Ah ! Les belles bacchantes !* – des femmes nues, pensez donc ! – les critiques de music-hall et surtout le bouche à oreille font immédiatement du Daunou le lieu où il faut aller. Max Favaletti feint de s'étonner dans *Paris-Presse* en titrant « Le nu peut être spirituel ». On parle de « l'irrésistible et cocasse Louis de Funès » (*France-Soir*), de « cet extraordinaire fantaisiste qu'est Louis de Funès » (*Paris-Presse*)...

« Dernier miracle, Robert Dhéry a recruté de superbes créatures et a réussi à en faire des comédiennes. Des femmes nues et qui parlent et qui déchaînent le rire ! Quel merveilleux alibi pour les spectateurs de province et de l'étranger, qui pourront concilier de la sorte l'exercice de l'esprit et la recherche esthétique ! Logiquement, on doit refuser du monde cet été au Daunou. » Max Favaletti, *Paris-Presse*, 4 juillet 1953.

« ... il faudrait citer jusqu'à ces dames court vêtues qui, elles aussi, gagnées par l'ambiance, défilent avec un humour grand-guignolesque. » Marcel Idzkowski, *France-Soir*, 8 juillet 1953.

Outre la danse et le comique visuel, il réussit de grands numéros en solo. Un soir, faisant la queue pour aller au cinéma, il avait remarqué le jeu d'une femme qui, écoutant ce que lui racontait son compagnon, s'exclamait régulièrement « merde ! », à chaque fois sur un ton différent. Il en a fait un sketch dans *Ah ! Les belles bacchantes !*. Succès. Il recycle un gimmick de Robert Rocca à la radio en lançant, à la fin d'une conversation, « Et mes hommages à madame votre mère » ; il prend un air furibard devant des jeunes femmes peu vêtues ; succès, succès encore. Il n'aime pas beaucoup le directeur du théâtre Daunou, René Sancelme. D'abord pour faire rire Dhéry, il imite son accent auvergnat en roulant les r et en mâchonnant l'articulation. Succès sur scène puis utilisation méthodique au cinéma, où Louis de Funès aura dans beaucoup de films ces intonations exagérément rurales.

Les deux hommes sont aussi des complices de canulars : ils convainquent le patron du bistrot en face du Daunou qu'ils sont frères jumeaux – « mais si, on se ressemble ». Leur complicité sera parfois tumultueuse mais ne se démentira pas. Hélas, la phénoménale carrière anglo-saxonne des Branquignols ne leur laissera guère le loisir de mener à bien tous les projets auxquels ils rêveront ensemble pendant des années.

Mais, dans l'immédiat, de Funès savoure. Le succès d'*Ah ! Les belles bacchantes !*, même si le Daunou ne paye pas extrêmement bien, lui permet d'acheter une voiture. Il lui ouvre surtout bien des portes, tant sa performance révèle des facettes de sa puissance comique. On lui réclame de

plus en plus de doublages de films (il devient la voix française du grand comique italien Totò, quelques années avant de tourner avec lui), il enregistre des dramatiques pour la radio, tourne dans des publicités... A la radio, il s'est lié avec Jean Chouquet, réalisateur d'émissions et de dramatiques, ami des poètes et formidable directeur d'acteurs. La voix de Louis de Funès le séduit pour son caractère et son expression, mais le comédien ne sait pas lire – enfin, pas « lire » au sens théâtral. Alors Chouquet l'aide à poser sa voix et à scander un texte, ce qui lui permettra assez vite de donner une couleur singulière à la langue classique. De Funès enregistrera plus tard des disques de La Fontaine, Racine, Molière, Boileau ou Corneille sous la direction de Chouquet. Et on l'entendra beaucoup à la radio à partir d'une adaptation radiophonique de *L'Île au trésor*, dès 1950. Il va côtoyer ainsi dans les studios de la Radiodiffusion française toutes les familles de comédiens : il apparaît aux côtés de Robert Lamoureux, Jean Richard, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault dans un feuilleton en une soixantaine d'épisodes tiré des *Trois mousquetaires*, mais aussi avec Michel Bouquet, Jean Servais et Germaine Montero dans des « films radiophoniques » de Blaise Cendrars. Pour la publicité, il compose des personnages muets de Guillaume Tell, de bricoleur maladroit ou de gangster pour les cigarettes Visa dans des spots belges, comme plus tard on le verra, presque sans un mot, dans de minuscules comédies de quelques dizaines de secondes vantant la « Coccinelle » de Volkswagen.

La frénésie de tournages dans laquelle il entre à partir de l'été 1953 participe aussi de « l'effet Bacchantes ». Car il tourne plus, beaucoup plus. Des films tout aussi nombreux, mais avec des rôles de plus en plus importants. Sans qu'il soit encore le héros d'un film, ses personnages prennent de l'ampleur. Et c'est ce qu'il souhaite : son succès personnel dans *Ah ! Les belles bacchantes* ! le convainc de ses possibilités. Louis de Funès devient ambitieux.

A la rentrée 1958, le Daunou programme la reprise d'*Ah ! Les belles bacchantes* !. Personne de la distribution originelle n'étant disponible (Dhéry, Brosset et quelques autres jouent en Grande-Bretagne, de Funès tourne), c'est une nouvelle troupe qui est constituée. Surprise : « Rod Licari succède à Louis de Funès. Ce n'est pas assez de dire que cette succession ne l'écrase nullement, car Rod Licari ressemble à Louis de Funès, jusqu'aux tics, inclusivement. Il semble que celui-là soit entré dans la peau de celui-ci. Ce n'est pas imitation, c'est mimétisme. Extrêmement curieux. » La critique de Carrefour résume le sentiment général : les filles sont toujours belles, la troupe est très convenable, on n'est pas vraiment gêné d'avoir déjà vu ou d'avoir entendu raconter tous les effets comiques... Mais, décidément, l'Italien Rod Licari est une troublante copie conforme de Louis de Funès. Après cette reprise d'*Ah ! Les belles bacchantes* !, on n'entendra plus guère parler de lui en France... En Italie, il tournera jusque dans les années 70 un certain nombre de séries B, westerns spaghetti, films d'horreurs ou nanars érotiques...

5. – Une folle année ordinaire

(Du Blé en herbe à Huis-clos, 1954)

Le cinéma français est euphorique : en 1953, 368 913 794 spectateurs se sont rendus dans 5 400 salles, soit 13 millions de plus qu'en 1952. « La baisse de fréquentation enrayée ! », titre *Le Film français*. Les producteurs desserrent un peu les cordons de la bourse, même si le cinéma français n'aime toujours pas le faste et la munificence : on tourne seulement plus de films, sans augmenter spectaculairement les budgets moyens, ni le montant des cachets. Pour des acteurs qui ont tiré le diable par la queue en raison de la crise, peu importe que chaque journée de tournage ne soit pas plus cher payée si les contrats se multiplient. C'est le cas de Louis de Funès. En plus du triomphe d'*Ah ! Les belles bacchantes* ! chaque soir au Daunou, il se multiplie sur les plateaux de cinéma.

Meilleurs résultats d'exploitation de l'année 1953 à Paris :

1. – *Le Salaire de la peur*, 31 semaines d'exclusivité, 497 209 entrées, 170 612 920 francs

2. – *Le Retour de Don Camillo*, 24 sem., 548 587 entrées, 152 000 706 francs

24. – *Les Compagnes de la nuit*, 20 sem., 183 102 entrées, 40 230 395 francs

27. – *Dortoir des grandes*, 12 sem., 133 568 entrées, 38 120 185 francs

42. – *La Vie d'un honnête homme*, 6 sem., 84 349 entrées, 26 922 066 francs

45. – *Les Dents longues*, 7 sem., 81 805 entrées, 26 033 512 francs

L'année 1954 va être étourdissante pour Louis de Funès : outre son triomphe continu dans *Ah ! Les belles bacchantes* !, il est au générique de dix-neuf films – navets et chefs-d'œuvre, drames et comédies, rôles consistants et figurations, productions prestigieuses et cinéma commercial, succès massifs et sorties discrètes. Un seul « trou » dans cette année éblouissante : le mois de juin ; un sommet : novembre avec quatre films

sortis en un mois. Année de travail acharné, plus acharné encore que les années précédentes. Il semble qu'il saisis toutes les occasions de progresser dans son jeu, dans sa palette, mais aussi dans son carnet d'adresses. Car s'il joue des rôles de plus en plus consistants, de plus en plus visibles, de plus en plus personnels, il conserve des réflexes de débutant, prêt à redevenir figurant une journée, pour un seul plan où apparaît Micheline Presle, ou à se fondre dans une troupe pour le seul plaisir d'apparaître dans le film le plus mondain de l'année, le Napoléon de Sacha Guitry.

Films français en tournage, dernière semaine de juin 1954 :

Studios de Billancourt : Ali Baba et les quarante voleurs de Jacques Becker, commencé le 12 avril

Studios de Boulogne : Huis-clos de Jacqueline Audry, commencé le 8 juin ; Le Vicomte de Bragelonne de Fernando Cerchio, commencé le 10 juin

Studios Eclair-Epinay : La Reine Margot de Jean Dréville, commencé le 22 avril

Studios Francœur : Votre dévoué Blake de Jean Laviron, commencé le 21 juin

Studios de Joinville : La Belle Otero de Richard Pottier, commencé le 21 juin

Studios Photosonor : Les Impures de Pierre Chevalier, commencé le 14 juin

Studios de Saint-Maurice : Scènes de ménage d'André Berthomieu, commencé le 21 juin

Studios parisiens : Papa, Maman, la bonne et moi de Jean-Paul Le Chanois, commencé le 24 mai

Studios Côte d'Argent (Bordeaux) : Le Congrès des belles-mères d'Emile Couzinet, commencé le 8 juin

Studios de la Victorine (Nice) : J'avais sept filles de Jean Boyer, commencé le 24 mai

Décors naturels : Paris : Ah ! Les belles bacchantes ! de Jean Loubignac, commencé le 14 juin

Port-Vendres : Le Fils de Caroline chérie de Jean Devaivre, commencé le 24 juin

Marseille : Les Lettres de mon moulin de Marcel Pagnol, commencé le 21 juin

Nice : Napoléon de Sacha Guitry commencé le 14 juin ; Opération
Tonnerre de Gérard Sandoz, commencé le 5 mai

Cannes : Obsession de Jean Delannoy, commencé le 20 avril

Nemours : Cadet Rousselle d'André Hunebelle, commencé le 26
avril

Cette année 1954 s'étale en fait sur deux années pleines et trois années civiles : de début 1953, pour le tournage de L'Etrange désir de monsieur Bard sorti un an plus tard, à mars 1955, pour la sortie de Napoléon de Sacha Guitry, tourné l'été précédent. Années de travail furieux, donc, au cours desquelles il court d'un film à l'autre, de silhouettes en rôles consistants, de ses premiers grands solos personnels en personnages entièrement soumis aux metteurs en scène. Ainsi, au cours de la dernière semaine de juin, dix-huit films français sont en cours de tournage. Louis de Funès apparaît dans sept d'entre eux ! Une performance rare, et d'autant plus qu'il est successivement en quelques semaines un astrologue du xvi^e siècle, un mari jaloux pendant la Belle Epoque, un parigot hystérique et, alors que la pièce fait relâche, tous ses personnages d'Ah ! Les belles bacchantes ! devant les caméras... D'autres acteurs du moment tournent à tour de bras, comme Jean Richard (qu'il croise d'ailleurs trois fois dans ses films sortis en 1954). Mais aucun dans une telle variété de rôles, de styles, de genres de films. Cette année-là n'est pas seulement l'année d'un petit acteur qui court le cachet, c'est la passion de son métier qui anime un professionnel qui voit enfin le ciel s'éclaircir. Et 1954 commence par un scandale, avec la sortie du Blé en herbe de Claude Autant-Lara.

20 janvier 1954 : Le Blé en herbe

Premier film de l'année 1954, mais grand événement de l'été 1953 pour Louis de Funès. Il rêve de cinéma comique, mais comment ne pas sentir l'enjeu de ce film qui suscite l'intérêt – et la polémique – depuis que Claude Autant-Lara a annoncé qu'il l'entreprenait ? Quand, le 20 janvier 1954, Le Blé en herbe sort en exclusivité aux cinémas Colisée et Marivaux, la bataille a déjà commencé dans la presse et dans les dîners en ville. Chaque époque a son film scandale, son film champ de bataille : pour 1954, c'est celui-ci, et Louis de Funès est le huitième des neuf noms apparaissant à son générique.

Il y avait déjà eu des cris d'orfraie lorsqu'était sorti en librairie le roman de Colette, trente ans plus tôt. Les bien-pensants s'offusquaient de l'histoire de Phil et Vinca, ces deux adolescents innocemment amoureux l'un de l'autre, entre lesquels vient s'interposer une belle Parisienne d'âge mûr en villégiature. Autant-Lara a choisi la jeune Nicole Berger pour être une

Vinca sublimement belle et virginale, le brave Pierre-Michel Beck pour incarner un Phil niais et maladroitement mâle, et la sublime Edwige Feuillère pour incarner la tentation, la sensualité et l'éveil des sens. Si on peut ricaner aujourd'hui en la voyant jouer de l'ukulélé et fredonner dans son hamac avec des poses alanguies, le propos est bien érotique pour 1954.

A Caen, les CRS qui protègent le cinéma où se joue *Le Blé en herbe* se heurtent à des manifestants sortant de l'église où le révérend père Bouley a prononcé son sermon de Carême sur le thème « Le Chrétien et l'existentialisme ». Les forces de l'ordre procèdent à une quinzaine d'interpellations, dont plusieurs ecclésiastiques. Un peu partout en France, malgré son visa « pour tout public », des maires et des préfets interdisent par arrêté le film aux moins de 18 ans. Et les arrêts sont systématiquement annulés par la justice administrative. Aux Etats-Unis, *Le Blé en herbe* aura aussi à subir les foudres des bien-pensants : la commission de censure à Chicago interdit le film pour « langage inconvenant » après se l'être fait projeter en version originale ; or aucun membre de la commission ne parle français ! Par conséquent, la Cour suprême autorise le film.

Le quotidien catholique *La Croix* écrit : « Nous ne le redirons jamais assez, *Le Blé en herbe* nous paraît être le type même de film dont un adolescent, une adolescente – surtout s'ils ont été, jusqu'alors, moralement préservés et guidés – ne peuvent sortir autrement que les yeux et l'âme ternis. » Le film est coté 5 par la Centrale catholique du cinéma, avec la mention « par discipline chrétienne, il est demandé de s'abstenir d'aller voir ce film ». Une bataille de plusieurs mois commence, avec son cortège de manifestations, de violences et d'actions en justice. Il n'empêche : *Le Blé en herbe* occupera la douzième place au classement des films les plus profitables à Paris et dans les sept plus grandes villes de province : 212 019 spectateurs (trois fois moins que le champion de la saison 1953-54, *Si Versailles m'était conté* de Sacha Guitry).

Et comment ne pas remarquer la composition de Louis de Funès ? Il est le propriétaire et le projectionniste d'un cinéma forain qui fait étape dans la station balnéaire bretonne où se déroule l'intrigue. Pendant la tempête, au début du film, le cinéma arrive et on l'entend crier une réplique éminemment funésienne, à propos du piano que l'on descend du camion : « Grouillez-vous, ce n'est pas si lourd ! » Il s'énervait pendant la projection, hurle « Vos gueules, les Parisiens, ça va ! », avec de grands gestes d'énervement et un brusque passage de la colère à un sourire radieux. Quand Vinca poursuit Phil, c'est lui qui, rugueux mais brave homme, la prend à bord de son camion. Pendant ses apparitions, il ne relâche jamais sa grimace au nez plissé et aux lèvres en avant, personnage habité d'une fureur ou d'une impatience que Claude Autant-Lara va réutiliser quelques années plus tard pour qu'il devienne le Jambier de *La Traversée de Paris*.

Le surlendemain du Blé en herbe (puisque à l'époque les sorties s'étalent chaque semaine du mercredi au vendredi), sort un autre film embarrassant pour certains gardiens de la moralité. L'Etrange désir de monsieur Bard, de Géza Radványi, réalisateur hongrois installé en France, part d'un argument que certains critiques trouveront scabreux : chauffeur d'autocar pour un casino de la Côte d'Azur, Auguste Bard est trop laid pour jamais avoir pris femme ; à cinquante ans passés, il vit chez ses cousins, derrière leur épicerie ; lorsqu'il découvre qu'il est car-diaque et promis à une mort prochaine, il lui vient le désir – l'étrange désir – d'avoir un enfant. Il va y parvenir, malgré les manœuvres sordides de sa famille qui veut mettre la main sur son capital-retraite. Géza Radványi conçoit le film avec et pour le seul acteur français capable de miser tout un rôle sur sa propre laideur, Michel Simon.

Auguste Bard revient de la consultation où il a appris la vérité sur son état de santé. Il arrive à l'épicerie familiale après avoir traversé le cortège du carnaval. Un gosse, chapeau pointu sur la tête et son masque blanc lui pendant au cou, demande à l'épicière (Georgette Anys) : « Madame je peux prendre une orange, s'il vous plaît ? – Non ! » Michel Simon se penche, lui donne une pièce et dit : « Va en acheter en face, elles sont bien meilleures. » Le gamin, tout sourire, part en courant. C'est Patrick de Funès. Michel Simon a remarqué l'enfant de huit ans qui venait voir son père aux studios de la Victorine et lui a proposé de jouer cette scène. Ce sera l'unique apparition du fils aîné de Louis et Jeanne de Funès au cinéma.

Mais le film n'a pas été très facile à monter tant le sujet, manifestement, met mal à l'aise. Un premier synopsis est présenté au printemps 1952 au Comité d'attribution des avances à l'industrie cinématographique. La trame générale est celle du film, avec en plus une péripétie particulièrement cruelle : apprenant son projet, la famille de monsieur Bard lui propose d'épouser une cousine laide et bête que l'on fait venir de sa campagne ; mais elle refuse Auguste. A sa séance du 30 juin 1952, le comité statue sur une demande d'avance de 25 millions de francs pour un budget total de 84,2 millions : « Le sujet n'apparaît pas de ceux qui méritent un concours du Trésor public. » Nouveau synopsis trois mois avant le tournage. Exit la cousine, le déroulement est bien celui du film. Réponse le 29 décembre : « Après échanges de vues, le Comité confirme sa précédente décision. » Géza Radványi et Michel Simon renoncent à une bonne partie de leur cachet pour combler ce trou dans le financement du film et le tournage commence effectivement le 16 février 1953, pour quatre semaines et demie aux studios de la Victorine à Nice et trois semaines et demie en extérieurs et décors naturels dans la région.

De Funès incarne le mauvais génie de la famille d'Auguste Bard (belle brochette de caractères emmenés par Henri Crémieux et Georgette Anys). C'est lui qui, en coulisses, leur suggère tous les moyens de mettre la main sur le magot. Suiffeux, clignant des yeux, faisant gigoter ses doigts ou

exagérément cérémonieux, il passe aussi par des moments de franche comédie, comme lors de la bagarre générale au cours de laquelle est ravagée l'épicerie – Michel Simon le jette dans une caisse d'œufs puis le bombarde de fromage frais. Dans ce film au budget plutôt serré, il est payé 400 000 francs, marque de sa cote en constante augmentation. Et les critiques parlent de lui, ou plutôt reparlent de lui, puisqu'il leur est manifestement familier : Louis Chauvet du *Figaro* parle de son « inquiétante cocasserie », Jean de Baroncelli dans *Le Monde* écrit que « Louis de Funès, selon son habitude, met la salle en joie ».

Meilleures entrées à Paris, semaine du 20-22 au 26-28 janvier 1954 :

1. – *Le Fils de Visage Pâle* (1^{re} semaine) : 62 567 entrées
2. – *L'Ennemi public n° 1* (3^e semaine) : 43 927 entrées
3. – *Le Blé en herbe* (1^{re} semaine) : 40 251 entrées
4. – *L'Etrange désir de M. Bard* (1^{re} semaine) : 30 379 entrées
5. – *Histoire de trois amours* (1^{re} semaine) : 30 179 entrées

5 février 1954 : *Le Chevalier de la nuit*

Louis de Funès paraît également, en tailleur volubile qui traverse une scène, dans *Le Chevalier de la nuit* de Robert Darène, fable mi-philosophique mi-mondaine sur un scénario de Jean Anouilh. Le film est produit par son premier rôle, Renée Saint-Cyr, dont le fils Georges Lautner est assistant réalisateur. Ils se connaissent depuis des années, mais ce sera leur première rencontre professionnelle. *Le Chevalier de la nuit*, sorti discrètement le 5 février, quitte l'affiche tout aussi discrètement – 4 857 entrées en première semaine.

12 mars 1954 : Week-end à Paris

Un des films les plus attachants de cette année, œuvrette du réalisateur britannique Gordon Parry, dont le titre original est *Innocents in Paris*. Il s'agit d'une fantaisie sur la liaison aérienne régulière transmanche et sur le week-end de quelques sujets de Sa Gracieuse Majesté à Paris : un diplomate raide comme l'Empire (Alastair Sim) qui va finir par se saouler avec son homologue soviétique, une jeune Anglaise (Claire Bloom) qui va tomber dans les bras d'un séducteur so French (Claude Dauphin), un Ecossais en kilt (James Copeland) qui ne saura résister au charme d'une jolie Raymonde (Monique Gérard)... Louis de Funès incarne le chauffeur de

taxi typiquement parisien, à la fois bougon et grand cœur, qui rend à l'Ecosais le portefeuille qu'il a oublié dans sa voiture, puis le ratisse de 12 000 francs en le déposant au Bourget, à l'heure pour son vol de retour. Il fait partie de la galerie de portraits volontiers caricaturaux de « types » français : Jean Richard en peintre moderne à Montmartre, Maurice Baquet se faisant apprendre le cricket, Grégoire Aslan en marchand de tapis, Jean-Marie Amato en garçon de café ou les danseuses de french cancan du Moulin Rouge, le tout sur une musique de Joseph Kosma. Le film sort le 12 mars au Lord Byron, petite salle de 462 places des Champs-Élysées : 3 610 entrées en première semaine, 3 150 en deuxième, 2 640 en troisième, et c'est tout.

Une curiosité : dans ce film en langue anglaise, le chauffeur de taxi qui ne parle que français s'exprime évidemment avec la vraie voix de Louis de Funès, mais certaines de ses répliques sont doublées par un autre acteur français !

7 avril 1954 : Les Intrigantes

Immédiatement après Mam'zelle Nitouche et Faites-moi confiance, avec lesquels il a clos l'année 1953, Louis de Funès débute son année dans les studios avec le tournage des Intrigantes, film policier d'Henri Decoin commencé le 4 janvier avec Jeanne Moreau, Raymond Rouleau, Raymond Pellegrin et Etchika Choureau (la blondeur innocente dont la gloire précède, toutes proportions gardées, celle de Brigitte Bardot, et qu'il va croiser plusieurs fois encore, notamment dans Escalier de service, quelques mois plus tard). Quelques jours, au mieux, aux studios de Billancourt.

21 avril 1954 : Mam'zelle Nitouche

Mam'zelle Nitouche est tourné tout entier aux studios de Saint-Maurice à partir du 2 novembre 1953. Yves Allégret adapte, avec Fernandel dans le premier rôle, une célèbre opérette de Meilhac et Millaud. Organiste et professeur de musique dans une institution religieuse pour jeunes filles, Célestin est aussi, secrètement, compositeur d'une opérette qui doit bientôt être créée avec sa maîtresse dans le premier rôle. Un enchaînement de circonstances l'amène à être incorporé dans un régiment de cavalerie avec un groupe de réservistes auxquels il s'est trouvé mêlé. Ce tournage est l'occasion d'une petite montée en grade pour Louis de Funès : si, au générique, il sera le douzième nom sur vingt-trois acteurs cités, il figure dans la liste des noms cités par Le Film français dans son tableau hebdomadaire des films en cours de réalisation. Treizième des treize noms cités, certes, mais c'est bien payé pour une scène de quelques dizaines de

secondes qui n'a pas dû demander plus d'une journée de tournage. Aucun doute : son nom commence à être connu et reconnu dans le métier.

D'ailleurs, sa composition est parfaite en sous-officier de cavalerie qui, à la grille de la caserne, accueille les réservistes et rembarre vigoureusement le pauvre Célestin (Fernandel) qui essaie de faire comprendre qu'il est là par erreur. Entre le même mélange d'autorité survoltée et d'obséquiosité que chez Ferraillon dans *La Puce à l'oreille*, et les contrastes entre sadisme et veulerie du futur Ludovic Cruchot, le maréchal des logis de Mam'zelle Nitouche sourit d'abord à la brave naïveté de Fernandel puis change instantanément de masque pour se figer dans la rigueur réglementaire.

23 avril 1954 : Tourments

Après « l'homme d'affaires » peu scrupuleux de *L'Etrange désir de monsieur Bard*, Louis de Funès devient à l'automne 1953 un détective privé odieux dans *Tourments*, film construit tout entier sur le personnage de Tino Rossi. Sous la direction de Jacques Daniel-Norman, le chanteur corse tourne en cinq semaines un film comme il en a tant tourné déjà, et ce sera d'ailleurs le dernier. Il incarne un chanteur ayant adopté un enfant que sa mère naturelle veut récupérer, avec l'aide de l'affreux Eddy Gorlier joué par de Funès. Tino chante son tube du moment, *La Fête des fleurs*, et *Tourments* n'a semble-t-il qu'une audience confidentielle : les chiffres d'entrées au Palace, au Latin et au Coemedia ne sont pas rendus publics par la production.

14 mai 1954 : Le Secret d'Hélène Marimon

L'été 1953, de Funès avait tourné rapidement le rôle d'un brave jardinier, complice discret d'amours adultères, dans *Le Secret d'Hélène Marimon* de Henri Calef, tourné en bonne partie dans le propre jardin de la villa du réalisateur. Deux semaines d'exclusivité en mai 1954, 12 288 entrées au total à Paris. Un autre film très discret, comme pour le seul plaisir d'incarner un jardinier.

7 juillet 1954 : Les hommes ne pensent qu'à ça

Yves Robert est un grand jeune homme mince né en 1920, qui fut ouvrier margeur en imprimerie avant de plonger dans l'effervescence de la rive gauche. Avec sa troupe installée à la Rose Rouge, rue de Rennes, il va bousculer toutes les formes courantes et tous les conformismes du théâtre avec des spectacles qui sont tous des événements majeurs : *L'Opéra des*

girafes et Branle-bas de combat de Jacques Prévert et Joseph Kosma, Ciné-massacre de Boris Vian et Pierre Kast, La Complainte de Fantômas de Robert Desnos adapté par Guillaume Hanoteau, et surtout l'historique création, en 1949, des Exercices de style de Raymond Queneau. Il s'intéresse assez naturellement au cinéma et se lance avec un court métrage, intitulé Cœur à la crème. Avec pour assistant Claude Sautet, qui a à peine trente ans, il tourne cette sorte de leçon d'amour avec notamment Brigitte Bardot, dont les plans seront sacrifiés au montage ! Le court métrage est transformé, à la demande du producteur, en un long métrage dont Yves Robert laisse le scénario et les dialogues aux soins de Jean Bellanger et Jean Marsan. C'est le même producteur qui sacrifie le titre Cœur à la crème au profit du proverbial Les Hommes ne pensent qu'à ça.

Le 15 octobre 1953 a commencé le tournage de cette quête amoureuse du timide Alfred (Jean Bellanger), fou de sa crémillère, que vient soutenir dans ses entreprises Don Juan en personne (Jean-Marie Amato), réincarné au ^{xx}e siècle. Dans sa recherche d'une infaillible méthode pour conquérir la femme aimée, Alfred tombe dans les bras d'une incendiaire comtesse russe (Louisa Colpeyn, à la ville mère de l'écrivain Patrick Modiano) qui l'enveloppe de son charme avant de le cacher dans un placard à l'arrivée de son mari, un explosif Espagnol jaloux qui va le poursuivre pendant les dernières vingt minutes du film. Cet Espagnol grisonnant aux grimaces expressionnistes qui ne cesse de crier « L'animal ! » en approchant de sa proie, c'est Louis de Funès. Corps ramassé, sourcils froncés, visage traversé de rafales de tics, il a manifestement la bride sur le cou dans plusieurs séquences, qu'il habite d'une agitation au rendement visuel étonnant.

Yves Robert et lui se sont croisés sur plusieurs tournages, comme Bibi Fricotin de Marcel Blistène ou évidemment La Rose Rouge de Marcel Pagliero en 1950-1951. Pour sa première réalisation, le jeune cinéaste s'est entouré de comédiens proches de lui ou dans lesquels il a pleine confiance. Et de Funès lui est apparu comme un homme à la fois drôle et sérieux, ce dont il a besoin pour mener une longue poursuite dans de nombreux décors : les toits de Paris, une salle de bains (où l'on voit, nue dans sa baignoire, Nadine Tallier), la pouponnière d'une maternité, une cérémonie de mariage...

« Il fallait imaginer une octave plus haut pour que cette série de notations étirées en longueur constituent un film, et un film savoureux. (...) Les vingt dernières minutes du film font pourtant rire grâce à Louis de Funès, déguisé en barbon jaloux, à une poursuite sur les toits et à une distribution de tartes à la crème, selon la bonne vieille recette de Mack Sennett. » L'Express, 17 juillet 1954.

La critique est sévère, sauf pour Louis de Funès, qui surnage dans des gags qui hésitent entre cabaret rive gauche et gros comique pour cinémas de

quartier. Le Figaro tranche : « Quant aux interprètes, sauf le pétulant et drolatique de Funès, ils sont d'une désespérante fadeur. » Arts enfonce le clou : « L'interprétation : elle est moyenne... On ne remarque que Louis de Funès, excellent. »

Le film est également loin d'être un grand succès public, mais l'originalité de son écriture et la maîtrise d'Yves Robert lui ouvriront la voie pour son « premier vrai film », Ni vu ni connu, qui viendra en 1957. Et ce sera, comme on le verra, Louis de Funès qui en tiendra le premier rôle.

28 juillet 1954 : Poisson d'avril

En mars ou avril 1954, Louis de Funès a tourné dans Poisson d'avril, une petite comédie de Gilles Grangier avec Bourvil. Ce dernier, mécanicien dans un garage, se trouve entraîné dans une suite de mensonges et de quiproquos parce que, d'une part, il s'adonne à la pêche à la ligne en cachette de sa femme (Annie Cordy) et, d'autre part, rend quelques menus services à sa cousine (Jacqueline Noëlle), la maîtresse d'un homme d'affaires (Pierre Dux) qui, bien entendu est marié (à Denise Grey, qui est à l'affiche de neuf films, cette année 1954). Avec son lourd accent rural et ses fortes grimaces soupçonneuses, Louis de Funès incarne un garde champêtre odieux qui donne des conseils de pêche à Bourvil avant de le verbaliser. Il n'a passé que quatre jours sur le plateau de Poisson d'avril, tourné en huit semaines par un Gilles Grangier dont c'est la première collaboration avec Michel Audiard. Quatre jours pour mettre en boîte une scène de huit minutes au bord de la rivière, et un long coup de téléphone du garde champêtre à sa patronne. Quatre jours pour 250 000 francs (dont 25 000 pour Trives, son nouvel agent, également agent de Bourvil), qu'il faut comparer aux 400 000 francs d'Annie Cordy ou même aux maigres 150 000 francs de Jacqueline Noëlle, toutes deux beaucoup plus présentes à l'écran que Louis de Funès.

« Le garde champêtre. – Vous ne saviez pas non plus qu'il est interdit de pêcher sur une pêche réservée à moins d'avoir l'autorisation spéciale, non ?

Emile Dupuy. – Ah, mais l'autorisation, ça je l'ai.

— Et peut-on savoir de qui ?

— De ma cousine.

— Connais pas.

— Annette Coindet, avenue du général de Gaulle.

— Connais pas, dis-je.

— Mais voyons, le général de Gaulle ! Un militaire. Grand. Avec un drôle de parler.

— Vous foutez pas des uniformes, hein ! »

Dialogue entre le garde champêtre (Louis de Funès) et Emile Dupuy (Bourvil) dans Poisson d'avril.

Mais ce film, dans lequel son jeu est très volontiers outrancier, est surtout sa première rencontre avec Bourvil. Les deux hommes sympathisent dès leur premier plan – « c'était difficile de ne pas sympathiser avec Bourvil », commentera plus tard Gilles Grangier. Le second rôle et la vedette sont des hommes très dissemblables que bien des choses rapprochent : l'un est un vrai parigot, l'autre un paysan normand ; l'un atteint les quarante ans en étant toujours un tâcheron des plateaux tandis que l'autre, âgé de trente-sept ans, connaît le succès et la prospérité depuis plusieurs années déjà... Mais ils partagent la même méfiance envers les fastes et les pompes du cinéma. On ne les voit jamais dans les cocktails, ils ne fréquentent pas les lieux à la mode et aiment tous deux les plaisirs les plus simples de l'existence. Déjà, leur relation est simple et limpide : ils ne parlent guère de leur métier, échangeant des conseils de jardinage et parlent de cuisine.

5 août 1954 : Les Corsaires du bois de Boulogne

Norbert Carbonnaux avait écrit *Mon frangin du Sénégal*, réalisé par Guy Lacourt. En septembre 1953, c'est lui qui est aux commandes des *Corsaires du bois de Boulogne*, en complicité avec Raymond Bussièrès, Annette Poivre et Christian Duvaléix (et encore avec Georges Lautner comme premier assistant). Bussièrès et Duvaléix embarquent une riche, jeune et jolie héritière (Véra Norman) dans la construction d'un radeau en troncs d'arbres du bois de Boulogne pour traverser l'Atlantique. Pour ce premier film comme réalisateur, Carbonnaux mobilise beaucoup de copains et, pour la première fois, Louis de Funès se voit proposer un sujet libre : le rôle muet d'un commissaire de police, jumeau du policier d'Ah ! Les belles bacchantes !. Rictus plissant tout son visage, moustache en brosse, chevelure grise se clairsemant, il est à la fois ravagé de tics et impassible devant toute l'agitation qui déferle dans son bureau : le trio des futurs naufragés, une mère fofolle incarnée par Denise Grey, l'expression ahurie du brigadier (Jacques Ary, déjà dans le même rôle dans *Au diable la vertu*, avant de retrouver de Funès comme policier dans *Les Veinards* et comme douanier-chef dans *Le Corniaud*). Ces cinq minutes de rôle muet, tout en soupirs, grognements, mimiques et gestes impatients, s'achèvent par un très inattendu bisou sur la joue du brigadier. Sans doute guère plus de deux jours de tournage, sa présence sur le plateau devant sans doute être prolongée, le cas échéant, par les rac-cords avec tous les plans de ses

partenaires. Mais, encore une fois, une belle efficacité, puisqu'il est le seul à être remarqué par la critique, à part le quatuor des héros.

« Trois grandes scènes au moins : l'abattage de l'arbre dans le bois, le passage dans le commissariat où de Funès est inénarrable et le quiproquo sur le radeau, prouvent mathématiquement (dans le comique il n'y a pas de place pour l'équivoque) que Norbert Carbonnaux a l'étoffe d'un authentique auteur de film comique, c'est-à-dire qu'il est un oiseau rare. » France-Observateur, 12 août 1954.

Comme on le verra plus tard encore à propos des films de Norbert Carbonnaux, *Les Corsaires du bois de Boulogne* fournit peut-être quelque inspiration à d'autres réalisateurs : la parade des « navigateurs » sur le port de Saint-Tropez annonce-t-elle celles des *Gendarme* ? Le lancement du radeau qui coule immédiatement pendant que retentit la Marseillaise prélude-t-il au naufrage de *L'Incrévable* dans *Le Petit Baigneur* de Robert Dhéry ?

C'est une jolie petite réussite, en tout cas : 33 486 spectateurs en première semaine à Paris, du 5 au 11 août 1954.

10 septembre 1954 : Scènes de ménage

En juin ou juillet, Louis de Funès a pris une semaine ou deux à tourner la comédie conjugale en costumes *Scène de ménage*. Il a eu quelque succès, on l'a vu, dans *La Puce à l'oreille* au théâtre. Il retrouve les pantalons serrés et les hauts cols de la Belle Epoque, appelé par André Berthomieu pour jouer du Courteline devant la caméra. Berthomieu est un de ces personnages pittoresques mais rapidement oubliés du cinéma des années 50. Spécialiste du film à petit budget, il met un point d'honneur à toujours dépenser moins que prévu. Son plus grand plaisir est de terminer une journée de tournage en avance et de libérer acteurs et techniciens deux heures plus tôt que sur le plan de tournage. Il a fini par se lancer lui-même dans la production, ce qui lui permet de tourner trois ou quatre films par an. Quoi de mieux pour sa Berthofilm (qui coproduit le film avec la Franco London Films) qu'accoler trois pièces en un acte de Courteline et les faire interpréter aux studios de Saint-Maurice par des experts du jeu vif ? André Berthomieu commande à Marcel Achard un texte de liaison : trois femmes dans un salon de thé se racontent leurs aventures, qui sont successivement *La Peur des coups* (avec Sophie Desmarets et Bernard Blier en mari jaloux mais lâche), *La Paix chez soi* (avec Marie Daëms et François Périer en écrivain falot) et *Les Boulingrin*. Dans ce dernier acte, Louis de Funès retrouve Marthe Mercadier, avec qui il joue un vilain tour à Jean Richard. En effet, monsieur et madame Boulingrin se livrent à une apocalyptique et virtuose scène de ménage pour se débarrasser d'un pique-assiette qui essaie de prendre racine chez eux. Moustaches aux pointes en crocs, robe de

chambre serrée sur son pantalon pied-de-poule, de Funès trépigine, vole, court sur le plateau, se cachant derrière Jean Richard quand sa femme le menace d'un revolver ou lui assenant de spectaculaires coups de pied aux fesses.

Des jolies filles, des cocus, un dialogue et des situations qui ont fait leurs preuves depuis belle lurette, une réalisation astucieuse (le film est mêlé d'actualités de 1904 et la musique de Georges Van Parys pastiche le répertoire de l'époque) : *Scènes de ménage* est à sa sortie, le 10 septembre 1954, un joli petit succès, sans doute très profitable au vu de son coût modique (quatre semaines de tournage seulement !), avec presque 115 000 entrées en six semaines à Paris. Le producteur Berthomieu peut être satisfait du metteur en scène Berthomieu.

24 septembre 1954 : Le Mouton à cinq pattes

Aux studios de Boulogne, a commencé au début de février le tournage du *Mouton à cinq pattes*, qui doit être le grand film de Fernandel pour l'année 1954. Sur un scénario d'Albert Valentin, le plus grand comique français du moment va incarner six rôles dans le même film : un patriarche et ses cinq fils, quintuplés que la vie a éparpillés et que leur ville natale voudrait voir revenir au bercail tous ensemble pour relancer le tourisme. Cinq fils, c'est donc cinq histoires par cinq scénaristes : Bernard Saint-Forget est journaliste dans la presse du cœur, Etienne est capitaine d'un cargo pourri quelque part en Afrique, Charles est un curé de campagne que désespère sa ressemblance avec une certaine vedette de cinéma (alors que Fernandel a fait un triomphe deux ans plus tôt avec le premier de ses *Don Camillo*, le sketch est savoureux), Alain dirige un institut de beauté particulièrement prospère et Désiré est un raté qui survit en lavant les carreaux et en empruntant sans fin à son riche frère. Dans le sketch écrit sur une idée d'Henri Troyat, Désiré est approché par un entrepreneur de pompes funèbres dont il nettoie la vitrine : il touchera une commission en espèces s'il modifie son testament en demandant à son frère Alain de lui offrir un enterrement de première classe. Une fois signé le contrat, Désiré entre dans les affres de l'angoisse, se voyant déjà à l'article de la mort. Or, c'est l'entrepreneur de pompes funèbres qui meurt brutalement. Libéré de toute peur, il fait le tour des pompes funèbres pour signer avec chacune le même contrat...

Face à Fernandel, c'est Louis de Funès qui incarne Pilate, l'entrepreneur de pompes funèbres. Œil insidieux, cheveux charbonneux, front plissé, son personnage est chargé d'un jeu abondant de mimiques et de mains qui ne sont jamais en repos – un mélange inquiétant de hiératisme et de nervosité. Pour de Funès, ce rôle est un enjeu important, tant les films de Fernandel sont populaires. Sur le tournage de *Mam'zelle Nitouche*, ils ont eu

l'occasion de discuter et Fernandel a de l'affection pour ce débutant qu'il avait déjà croisé (en galante compagnie) dans *Boniface somnambule* en 1951. Le jeune réalisateur Henri Verneuil, sur qui pèse ce film aux lourds enjeux, aime aussi son croque-mort. Il racontera plus tard que de Funès vient le voir pour lui faire approuver son costume, puis le lendemain pour proposer de se tailler la moustache en brosse, ce qui accentuera la solennité du personnage, puis encore pour lui suggérer un petit tic dont serait affligé Pilate. Or, à la première scène que Fernandel et de Funès tournent ensemble, l'acteur marseillais renvoie sa mimique à son cadet, comme un miroir – les deux lèvres en avant, une sorte d'accentuation de la petite moue qu'on l'a vu amorcer dès *La Tentation de Barbizon*. De Funès comme le réalisateur comprennent d'emblée le jeu de Fernandel : une fois montée, la scène sera entièrement « retournée » au profit de la vedette, le spectateur ne verra pas la grimace du second rôle mais uniquement le jeu comique du héros la répétant nerveusement. Henri Verneuil doit insister pour que Fernandel abandonne ce jeu de physionomie et laisse à de Funès seul le bénéfice de son invention. Fernandel accepte mais c'est la dernière fois qu'il tourne avec Louis de Funès (dans *La Vie à deux* et *Le Diable et les dix commandements*, ils n'ont aucune scène en commun).

« Désiré. – Au fond, qu'est-ce que je risque, moi ?

Pilate – Alors, si vous ne risquez rien, signez.

— “Ceci est ma dernière volonté. Je désire que mon frère, le docteur Alain Saint-Forget me fasse inhumer en première classe par les soins de la maison Bodin-Pilate.” Je signe.

— (Il compte les billets.) Cinquante... Plus dix !

— Merci. S'il y en a un qui risque quelque chose, c'est pas moi, c'est vous. Parce que mon pauvre frère – pensez pas que je lui veux du mal, peuchère ! – mais enfin, surmené comme il est, vous savez, s'il venait à mourir avant moi, qui c'est qui serait le couillon ?

— Je ne vous veux pas de mal non plus, monsieur Saint-Forget, mais pensez bien que je ne m'engage pas à la légère. Mes clients, je les choisis. Il y a longtemps que je vous observe, monsieur Saint-Forget. Chaque lundi, quand vous venez laver mes carreaux. Vous riez, vous sifflez, vous chantez, mais...

— Mais ?

— Mais vous n'avez pas bonne mine. »

Signature du contrat entre Pilate (Louis de Funès) et Désiré Saint-Forget (Fernandel) dans *Le Mouton à cinq pattes*.

De Funès est encore loin des sommets de la hiérarchie du cinéma français mais c'est un second rôle déjà convenablement payé. Pour *Le*

Mouton à cinq pattes, il émerge au budget pour 270 000 francs (dont 27 000 francs vont à Trives), ce qui est évidemment à des années-lumière de Fernandel et de ses 15 millions de francs, qui représentent près du sixième des 107 millions de budget total du film. Mais de Funès gagne un petit peu plus que Dario Moreno (déjà célèbre, il campe un spectaculaire matelot à la table de jeu pour 250 000 francs), autant que Denise Grey mais moins que Noël Roquevert, qui ont des rôles comparables à lui en minutage comme en importance pour l'intrigue du film.

Quant à Fernandel, Le Mouton à cinq pattes va être d'un meilleur rapport que Mam'zelle Nitouche, avec 181 423 entrées, contre 101 570. Mais, sorti le 7 janvier 1955, Ali Baba et les quarante voleurs de Jacques Becker va très vite les écraser l'un et l'autre.

15 octobre 1954 : Ah ! Les belles bacchantes !

Les deux gros morceaux de l'été de Louis de Funès sont les tournages aux Studios parisiens, de Papa, Maman, la bonne et moi et, « en extérieurs », d'Ah ! Les belles bacchantes !. « En extérieurs » signifie en dehors des studios, c'est-à-dire, en l'occurrence, au théâtre de Suresnes où décors et costumes sont transportés chaque matin pour le tournage du jour – sept semaines à partir du 14 juin. Car les représentations continuent pendant la réalisation du film, que Robert Dhéry a confiée à Jean Loubignac, pour se concentrer sur son rôle et sur la cohésion de la troupe. En effet, devant la caméra et sur la scène, le spectacle n'est plus le même. Le gros plan favorise évidemment un Louis de Funès qui, à son soixantième film, commence à être très expérimenté. Et, parmi toutes les nouvelles péripéties des coulisses écrites pour le film, il se taille la part du lion.

« J'avais aimé le spectacle de Robert Dhéry d'où a été tirée cette adaptation : le burlesque s'y manifestait avec désinvolture et fraîcheur. La première qualité de la pièce était un rythme qui a disparu du film. Le style de cette troupe s'accommode mal du jeu cinématographique. Le meilleur de ses interprètes, Louis de Funès, perd au cinéma une partie de sa drôlerie. Ses tics l'y desservent ; il manque de sobriété ; les grossissements utiles à la scène apparaissent ici sans objet : bref, il est monotone. Tant qu'il ne renouvellera pas son jeu et n'étendra pas la gamme restreinte de ses expressions, Louis de Funès ne pourra être utilisé au cinéma que pour les créations secondaires. Son meilleur rôle cinématographique à ce jour : une silhouette dans Les Corsaires du bois de Boulogne. » Claude Mauriac, Le Figaro Littéraire, 29 octobre 1954.

Ah ! Les belles bacchantes ! sort le 15 octobre dans une seule salle, l'Astor : 700 places, ticket à 205 francs, passage Jouffroy, au ras des Grands Boulevards, alors que le théâtre Daunou, à quelques centaines de mètres de là, fait le plein chaque soir avec la compagnie au grand complet – fauteuils à 1 100 francs. 13 600 spectateurs la première semaine, à raison de quarante-cinq séances, cela représente un taux de remplissage de 43 %.

Dans ces conditions, le film va y rester huit semaines, pour 70 133 entrées. Mais c'est en province, là où on ne peut aller voir Ah ! Les belles bacchantes ! sur scène, que le film marche le mieux : 25 500 entrées à Marseille, 19 000 à Lille, 18 000 à Bordeaux, 13 000 à Lyon, 9 000 à Toulouse...

Quant à la critique, elle massacre presque uniformément le film, notamment parce que les femmes nues de la revue du Daunou ne sont plus de même nature sur un écran de cinéma. Radio Cinéma Télévision titre « Grande exposition de bétail féminin » et ajoute : « Ce monotone défilé de nudités est à la luxure ce qu'un comice agricole est à la gourmandise. Mais c'est navrant tout de même. »

10 novembre 1954 : Faites-moi confiance

Presque un an jour pour jour après le début de son tournage, *Faites-moi confiance* sort. C'est le pire échec de la carrière de Gilles Grangier, qui a essayé de construire un film sur un curieux scénario de Francis Blanche – une histoire d'illusionniste sans succès qui s'évade dans ses rêves. « J'ai cru m'en tirer en suivant la loufoquerie de Francis, mais je me suis trompé. Et, pour la première fois de ma carrière, je n'ai pas fini le film », dira plus tard Grangier, qui abandonne le plateau à son assistante deux semaines avant la fin prévue du tournage. Malgré une distribution stimulante (Zappy Max, Francis Blanche, Gabriello, Jeanne Fusier-Gir, Louis de Funès, Pierre Larquey, Robert Rollis...), c'est un échec sans appel : 15 000 entrées en première semaine... et le film quitte l'affiche.

19 novembre 1954 : Escalier de service

Une semaine avant la sortie de *Papa, Maman, la bonne et moi*, Louis de Funès est à l'affiche d'une autre comédie sociale, *Escalier de service*. Mais Carlo Rim réalise un cinéma moins ouvertement marqué politiquement que celui de Jean-Paul Le Chanois. Il pratique un réalisme d'une veine proche, quoique moins inspirée, de Jacques Becker : plus porté sur le romanesque, voire le pittoresque, il aime traverser les milieux sociaux et les types humains, penchant qu'il porte à son sommet dans *Escalier de service*, qui suit les aventures de la jeune Marie-Lou (Etchika Choureau) comme femme de chambre chez cinq ménages successifs. Elle passe ainsi du service d'un avocat et député survolté et de sa femme hystérique (Jacques Morel et Sophie Desmarets) à une famille mystérieuse qui se révèle être celle du bourreau de la République (Saturnin Fabre, extraordinaire, flanqué d'Yves Robert), puis chez un mandataire aux Halles lubrique (Jean Richard), un couple « dans le vent » complètement fauché (Danielle Darrieux et Robert Lamoureux, lui aussi très actif cette année-là)

et enfin la famille extravagante d'un sculpteur italien (Louis de Funès).

Cesare Grimaldi. – Carlotta, tu pourrais pas être à la maison per ti occupare des petits, no ?

Carlotta. – Qui s'occupe de les nourrir, les petits ? C'est toi ou c'est moi ?

— Si. Ma quand même, tu pourrais rentrer coucher un peu plus souvent à la maison, no ?

— Je travaille.

— Ma, il y a des femmes qui travaillent et... qui ne font pas le... ce que tu fais !

— Il n'y en a pas beaucoup ! »

Dialogue entre Cesare Grimaldi (Louis de Funès) et sa fille Carlotta (Agnès Caprille) dans Escalier de service de Carlo Rim.

Escalier de service est tourné en huit semaines, ce qui constitue une jolie prouesse, même avec le confort technique dont bénéficient les films de la Gaumont : beaucoup de décors, de personnages, de situations différents, ce qui exige du réalisateur une grande confiance dans son casting. Louis de Funès donne une forte couleur locale à son patriarcat italien dépassé par les événements, mais en conservant la maîtrise de ses moyens (« un lutin charmant », juge la notice du Film français), qui peut faire imaginer ce que sera au théâtre son personnage dans Poppi, l'année suivante.

Sorti le 19 novembre aux Broadway, Paramount, Folies, Lutetia, Palais-Rochecouart et Select-Pathé (7 119 places au total par séance), Escalier de service attire 98 488 spectateurs pour sa première semaine. Pour la troisième fois depuis le début de l'année (après Mam'zelle Nitouche et Le Mouton à cinq pattes), Louis de Funès est à l'affiche du film n° 1 des fréquentations de la semaine à Paris. Il le sera de nouveau une semaine plus tard avec Papa, Maman, la bonne et moi.

25 novembre 1954 : La Reine Margot

Dans La Reine Margot de Jean Dréville, un de ses premiers longs métrages en couleurs, son apparition en astrologue n'a pas dû non plus demander plus d'une journée de tournage, sans doute en mai 1954. Et la critique répond : Le Monde et Le Soir de Bruxelles le citent, Franc-Tireur parle de « de Funès, toujours parfait ».

26 novembre 1954 : Papa, Maman, la bonne et moi

Papa, Maman, la bonne et moi, ce n'est à l'origine qu'une chanson de Robert Lamoureux, un tube colossal comme beaucoup d'artistes n'en font qu'un dans leur carrière : une chronique mi-chantée, mi-parlée de la vie quotidienne d'une famille de Français moyens : « Papa, Maman, la bonne et moi/Quand on est gênés en fin d'mois/On pense qu'il y a des millions d'gens/Qu'ont souvent les mêmes embêtements/Et cette façon d'voir prouve qu'en somme/Papa, Maman, moi et la bonne/On est bien français cent pour cent/Papa, moi, la bonne et Maman ». Avec son timbre nasillard, son débit précipité, sa simplicité revendiquée, il incarne le Français tel que celui-ci aime se voir : insolent mais bon enfant, plus malin que cultivé, faisant face par des bons mots à toutes les difficultés de l'existence. Son sketch « La chasse au canard » sera un des plus grands classiques de l'esprit populaire français, avant que dans ce domaine Robert Lamoureux soit éclipsé par Fernand Raynaud puis Coluche.

Pourquoi ne pas faire fructifier au cinéma une telle popularité ? Robert Lamoureux ne veut pas d'une simple extrapolation de ses sketches. Il obtient du producteur Jules Borkon (et lui-même sera coproducteur) qu'un scénario original soit commandé à Marcel Aymé et Pierre Véry, Jean-Paul Le Chanois assurant la réalisation. Alors, sans rien à voir avec la chanson Papa, Maman, la bonne et moi, il s'agira de la vie de la petite famille Langlois, vivant à Montmartre : un papa (Fernand Ledoux), une maman (Gaby Morlay) et leur fils avocat stagiaire de vingt-cinq ans (Robert Lamoureux, qui en a trente-quatre). Bonne humeur, affection, mais difficultés à joindre les deux bouts. Robert rencontre une jeune femme ravissante qui habite une chambre sous les toits de son immeuble. Coup de foudre et, pour gagner quelques sous tout en séduisant ses futurs beaux-parents, celle-ci se fait engager comme bonne par les Langlois. L'amoureuse qui deviendra la bonne puis l'épouse, c'est la blonde Nicole Courcel. Jean-Paul Le Chanois avait d'abord proposé le rôle à la brune Juliette Gréco, qu'il connaît depuis ses premiers pas à Saint-Germain-des-Prés et qu'il avait engagée – elle aussi ! – dans Sans laisser d'adresse, pour jouer son propre rôle de chanteuse de cave.

Dans le petit monde pittoresque qu'inventent Aymé, Véry et Le Chanois, « au 3^e, madame Ramier battait ses tapis ; au 4^e, monsieur Calomel battait sa femme ». Ce voisin du dessous, irascible et haut en couleur, c'est Louis de Funès, utilisé par Le Chanois pour des scènes de fort burlesque, quelques années après ses quelques répliques semées de fortes mimiques dans Sans laisser d'adresse. Ainsi, lorsque Robert monte s'installer dans une chambre au 6^e, Calomel arrive pour prêter main forte au déménagement. Evidemment, c'est une catastrophe : il attaque l'armoire de famille à la scie, il provoque un capharnaüm qui affole les Langlois, et il finit dans le plâtre après une chute dans l'escalier. L'impact de son

personnage autoritaire, survolté et brouillon est renforcé par l'accablement et l'effarement de Robert Lamoureux et Fernand Ledoux, qui se tiennent en deçà de son jeu. Evidemment, cette scène compte parmi celles que remarquent le plus les critiques dans un film parfois alourdi par les digressions politiques ou morales auxquelles tient Le Chanois.

« Au total, c'est amusant et charmant. Jean-Paul Le Chanois traite les épisodes successifs avec la souplesse voulue. Jamais il n'insiste une seconde de trop. Le metteur en scène s'est souvent souvenu de la véritable règle du cinéma comique : raconter surtout par l'image. Il a compris en outre que la verve personnelle de Lamoureux était neuf fois sur dix traduisible visuellement. Observez par exemple cette scène où de Funès découpe les meubles à la scie pour leur faire franchir d'étroits passages. Toute situation relevant du conte farfelu sera toujours photogénique. » Louis Chauvet, Le Figaro, 1^{er} décembre 1954.

Sorti au Berlitz et à l'énorme Gaumont-Palace (5 000 places), Papa, Maman, la bonne et moi est un beau succès avec 76 822 spectateurs en première semaine, en même temps qu'Escalier de service et La Reine Margot sont aussi au sommet des fréquentations de la semaine.

Meilleures entrées à Paris, semaine du 24-26 novembre au 30 novembre-2 décembre 1954 :

1. – Papa, Maman la bonne et moi (1^{re} semaine) : 76 822 entrées
2. – Escalier de service (2^e semaine) : 68 950 entrées
3. – La Reine Margot (1^{re} semaine) : 53 704 entrées
- ...
16. – Ah ! Les belles bacchantes ! (7^e se-main) : 6 060 entrées

22 décembre 1954 : Huis-clos

Au cours de l'été 1954, de Funès a retrouvé sporadiquement des habitudes de figurant ou de silhouette pour quelques tournages qui lui tiennent à cœur. Il est encore un garçon d'étage dans l'« hôtel » de Huis-clos, adaptation de la pièce de Jean-Paul Sartre par Jacqueline Audry, avec Arletty et Gaby Sylvia. Mais on le devine aussi, lorsque Raymond Pellegrin s'efface après une rebuffade de Micheline Presle au bar d'une boîte de nuit, dans Les Impures, drame policier laborieux de Pierre Chevalier qui sortira le 9 mars 1955.

On le voit ainsi sauter d'une fenêtre en poussant un cri aigu dans Napoléon de Sacha Guitry. Le Maître a gardé assez bon souvenir de Louis de Funès pour lui donner un jour de tournage dans l'énorme aventure de

son Napoléon en deux longs métrages qu'il tourne dans des châteaux de la région parisienne, aux studios de la Victorine et sur la Côte d'Azur (Austerlitz, la campagne russe et Waterloo ont des couleurs provençales !). Une fois de plus, le ban et l'arrière-ban du cinéma français défilent devant ses caméras, Guitry s'étant réservé le rôle de Talleyrand : Daniel Gélin est Bonaparte, Raymond Pellegrin est l'Empereur, Michèle Morgan est Joséphine de Beauharnais... Au générique, Françoise Arnoul, Jean-Pierre Aumont, Pierre Brasseur, Danielle Darrieux, Jean Gabin, Robert Lamoureux, Jean Marais, Lana Marconi, Luis Mariano, Armand Mestral, Yves Montand, Patachou, Micheline Presle, Serge Reggiani, Dany Robin... Film fastueux réalisé avec des bouts de chandelle, Napoléon (qui sortira le 25 mars 1955) est un merveilleux terrain de jeu pour tous les acteurs français, comme l'année précédente pour le tournage de Si Versailles m'était conté et l'année suivante pour Si Paris nous était conté. Louis de Funès est donc Laurent Passementier, un des soldats qui sous les ordres de Murat expulsent les Cinq Cents du château de Saint-Cloud, le 19 brumaire. Sous le lourd bonnet à poils et derrière la moustache, on devine son visage.

Mais, au cours de l'automne 1954, Louis de Funès participe à ce qui peut sembler l'exact opposé d'un tournage de Sacha Guitry, en jouant le rôle de Jeannot, un gangster dans Les pépées font la loi de Raoul André. Ce dernier est un tâcheron du cinéma commercial enchaînant film sur film sans grand souci de qualité. Qu'il ait réalisé, dans les années 60, Ces Messieurs de la famille et Ces Messieurs de la gâchette (avec Francis Blanche, Michel Serrault et Jean Poiret) ne le rédime pas tout à fait de productions d'une médiocrité homogène. Les pépées font la loi n'échappe pas à la règle. Quatre belles jeunes comédiennes du moment (Dominique Wilms, Claudine Dupuis, Louise Carletti et Michèle Philippe) incarnent quatre sœurs qui affrontent une bande de truands. Mine patibulaire, argot soigné, manières brutales : Louis de Funès apparaît là dans un des contre-emplois les plus étonnants de sa carrière. Comparez de second rang, il n'arrête jamais la caméra, sauf un rare instant de comédie lorsque qu'il se fait assommer dans la bagarre finale au quartier général des truands (bagarre avec belle expositions de chairs, puisque y participent « Georges Demas et ses catcheurs et catcheuses »). Le film sortira le 30 mars 1955, dans l'indifférence générale de la cri-tique et à la joie des « spectateurs du samedi soir » qui ne sont pas trop regardants quant à la profondeur et à l'originalité du scénario – 22 107 entrées pour la première de ses neuf semaines d'exclusivité et une jolie carrière en province.

Dans les dernières semaines de sa spectaculaire année 1954, il tourne avec Augusto Genina, réalisateur italien qui, dans Frou-Frou (le film sortira en novembre 1955), raconte la vie d'une femme libre et amoureuse, de la Belle Epoque aux années 50. Brigitte Bardot avait été pressentie pour

le rôle-titre, mais c'est finalement Dany Robin qui sera choisie. De Funès fait partie du groupe des quatre « protecteurs » de la jeune Frou-Frou, mais ce n'est pas lui qui l'emporte dans son cœur, aussi disparaît-il assez vite de l'action.

Mylène Demongeot, qui sera la jeune première de la série des Fantômas, une dizaine d'années plus tard, a un souvenir précis de ce tournage : « Quand j'ai rencontré Louis de Funès plus tard, il m'a rappelé que nous nous étions connus dans Frou-Frou, ce que j'avais oublié. Il m'a dit : "Je faisais un vieux beau et toi tu faisais une cocotte." Effectivement, je devais avoir à peine vingt ans et je me souvenais d'avoir tourné dans ce film parce que pour la première fois j'avais une belle robe rouge et des aigrettes dans les cheveux. Le réalisateur devait aussi me trouver jolie parce qu'il m'avait assise face à la caméra. Quand Dany Robin est arrivée sur le plateau où j'étais assise à la table où nous soupions, au début du film, elle m'a regardée et elle est allée chuchoter à l'oreille du metteur en scène. Alors on m'a mise de dos. Et je ne me souvenais pas que le vieux beau en face de moi était Louis de Funès. » Peu de gens le remarquent de lui dans cette longue scène mémorable : curieusement, alors que la caméra filme successivement la table sous plusieurs angles, il est toujours filmé de dos ou en profil perdu. Il n'a pas même droit à un plan de face ou de profil quand il parle, comme s'il avait été systématiquement coupé au montage.

Pour la première fois, le même automne, Louis et Jeanne de Funès laissent leurs fils à Paris pour un tournage à l'étranger. Appelé par Géza Radványi aux studios de Göttingen, il incarne un créateur de mode dans *Ingrid, die Geschichte eines Fotomodells* (littéralement : « Ingrid, l'histoire d'un photo-modèle »), sorti en Allemagne le 21 janvier 1955. Car le réalisateur de *L'Étrange désir de monsieur Bard* est un vrai réalisateur européen, qui tourne dans plusieurs langues et plusieurs pays. Ce film (d'ailleurs signé Géza von Radványi, comme tous ses films allemands) évoque la triste histoire d'Ingrid, jeune réfugiée de l'Est allemand qui, après avoir gagné le concours de miss Mannequin et commencé une florissante carrière de cover girl, se trouve tiraillée entre un reporter photo et un journaliste, l'un qui l'aime sincèrement et l'autre qui voit surtout en elle un bon sujet d'article. De Funès est donc parti en Allemagne avec Jeanne pour y être un homme de mode qui, inspiré par la beauté de l'héroïne Johanna Matz, lance d'un air extasié les deux seuls mots de son rôle : « modèle Ingrid ! »

Les cabines de bain dans Ah ! Les belles bacchantes !

Le sketch des cabines de bain tel qu'écrit dans les séquences 214 à 230 du scénario d'*Ah ! Les belles bacchantes* !.

« Caccia (3), intéressé par la présence d'une femme dans une cabine voisine, cherche à voir, d'abord dans la cabine 4, puis dans la cabine 2.

Ne pouvant rien voir il met son slip et sort de sa cabine ayant à la main sa trousse de toilette et sa serviette.

En refermant sa porte, la porte de la cabine 2 s'ouvre toute seule. Il s'en aperçoit et recommence, exprès.

Mais, comme la porte s'ouvre du côté opposé où il se tient, Caccia ne peut rien voir.

Il fait de nouveau ouvrir la porte 2 et court vivement vers la cabine 1.

Trav. en avant pour cadrer Caccia et de Funès devant la cabine 1.

Caccia met sa main sur la porte de la cabine qui s'ouvre. De Funès la referme, étonné.

Il ne voit pas Caccia qui est baissé.

Plan d'ensemble. Caccia essaye à nouveau sa porte et revient en courant devant la cabine 1.

Il met sa main sur la porte de la cabine.

Trav. en avant pour cadrer les deux hommes en gros plan.

De Funès flanque un coup de brosse sur la main de Caccia.

Plan d'ensemble. Caccia dégage et se dirige vers la cabine 4.

Trav. pour le cadrer avec Legras.

Legras est de dos et Caccia lui pose le doigt sur l'épaule. Legras se retourne et Caccia lui explique le coup de la porte : ce qui ouvre la porte de la 3. Legras revêt son maillot et sort. Il se trouve, pendant l'explication de Caccia, qui est allé en 3, en position pour voir la fille lorsque Caccia renouvelle son expérience sur la 3.

Il remercie Caccia qui lui explique qu'il voudrait qu'il le remplace en 3. Legras est rentré dans sa cabine (4) et est caché du public à ce moment-là.

Caccia cherche de la main Legras et ne le trouve pas. Caccia sort et pendant son explication : "remplacez-moi", la fille 2 sort. Indifférence de de Funès devant lequel la fille passe et, lorsque Legras, ayant accepté et Caccia en position, la porte du 3 fait agir le 2, la cabine 2 est vide.

Le jeu se répète deux fois. Désolation de Caccia qui dit sa déception à Legras en 3 et, pendant que Caccia tourne le dos, la fille revient dans sa cabine (2) rechercher quelque chose et chantonne. Surprise de Caccia qui redemande à Legras le même jeu, Legras accepte, mais, pendant ce temps, la fille est repartie et Saget l'a remplacée en 2, ce qui fait que lorsque la

cabine 2 s'ouvre, actionnée par Legras en 3, c'est Saget que voit Caccia posté devant 1.

Nota : Il n'est pas possible de décrire la suite de ce sketch.

Les gags, uniquement visuels et qui se succèdent ou se chevauchent à une cadence accélérée, ne peuvent être dépeints sur le papier.

Ce sketch sera joué par ses créateurs au théâtre. »

6. – « Jambier ! Jambier ! »

(de Poppi à Courte Tête, 1955-1957)

L'agenda de l'acteur Louis de Funès est chargé. Ses dernières silhouettes et figurations datent de l'été 1954. Ses rôles sont plus consistants, sans être encore des rôles importants. Personne n' imagine encore de bâtir un film sur son nom. Mais il est éligible comme premier rôle au théâtre : en cinq ou dix occasions, il a prouvé qu'il savait dessiner et tenir sur la durée un personnage ; avec Ah ! Les belles bacchantes !, il a démontré sa puissance d'homme de scène et surtout ce qui séduit les directeurs de théâtre : le sens du rapport avec la salle, la capacité à la sentir et à réagir à ces sensations. Dans la revue des Branquignols, il a montré qu'il savait jouer « au public », donnant chaque jour à son personnage d'infimes variations et amplifiant son rôle en permanence. Pendant des mois, les gens de métier sont allés voir le spectacle des Branquignols et en sont ressortis en parlant de Louis de Funès. Comment échapperait-il à une proposition de premier rôle ? La première qui vient – ou du moins qu'il accepte – est celle de jouer Poppi, « fantaisie napolitaine » au théâtre des Arts. Il sera le héros, il sera en haut de l'affiche.

Certes, le théâtre des Arts, au 66 rue de Rochechouart (détruit en 1969, il a été remplacé par un immeuble moderne beige et lisse) n'est pas un des plus en vue de Paris. Il est dirigé par Alexandra Roubé-Jansky, séduisante ancienne élève de Stanislavski au conservatoire de Moscou, qui fait figurer son portrait par Foujita dans les programmes de son théâtre. Elle l'a fait baptiser par un pope, après avoir vendu ses bijoux, ses toilettes et, finalement, sa maison pour payer les travaux d'embellissement avant qu'elle inaugure son règne avec l'adaptation théâtrale de Gigi de Colette, début 1954. Son établissement appartient au deuxième cercle des théâtres parisiens, qui n'espèrent pas attirer les monstres sacrés mais réussissent parfois de jolis coups. D'ailleurs, la directrice ne cache pas qu'après une première moitié de saison difficile, elle compte beaucoup sur Poppi, pièce coproduite avec le théâtre des Noctambules.

Poppi est l'œuvre de Georges Sonnier, romancier et dramaturge éclectique de trente-sept ans, qui fut remarqué dès sa première pièce, Œdipe, lauréate du premier Concours des jeunes compagnies, en 1946, dans une mise en scène de Pierre Valde. Celui-ci monte sa nouvelle pièce parce que « c'est une farce grouillante de vie ; ce sont des gens réels qui

vont et viennent au long de ses trois actes », comme l'écrira Boris Vian dans le programme du spectacle. Il s'agit d'une famille napolitaine, les Girgenti, qui vit principalement de l'argent que gagne sur le trottoir la fille de la maison, Pola, et de petites combines miteuses. Au moment de la pièce, en 1943, on trafique avec les soldats américains, après les Allemands. D'ailleurs le fils qui s'appelait Benito, comme Mussolini, s'appelle maintenant Franklin, comme Roosevelt. Mais le père de famille, Poppi, ne sait plus combien il a d'enfants – dix-sept ou dix-huit, il se trompe toujours en recomptant. Depuis le jour de son mariage, il ne s'est plus levé de son lit, ou alors seulement très brièvement, pour de très grandes occasions. Son lit trône au milieu de la pièce, une salle d'un palais délabré, « une allure de carnaval au rabais, de somptuosité déchuée et replâtrée, de cabane à lapins avec traces de faux marbre », comme l'explique le metteur en scène Pierre Valde.

Louis de Funès, dans le rôle de Poppi, est en tête d'une distribution sans aucun comédien d'envergure. Ils sont « onze acteurs pour treize personnages », dit Valde, puisqu'il y a des jumeaux joués par un seul comédien et que le lit, au centre du plateau, compte pour un personnage. La jeune débutante Marie-Blanche Vergnes, qui joue Pola, a été choisie parmi trois cents candidates. La presse s'amuse qu'elle n'est pas dépaylée chez les Girgenti : elle a réellement dix-sept frères et sœurs !

Cinq ans après *La Rue sans loi*, le dessinateur Dubout croque de Funès dans le programme de la pièce, dans une scène cocasse de voyage de noces de Mamma et Poppi en gondole. Il a aussi décoré le hall du théâtre mais c'est l'immense Paul Colin qui a réalisé l'affiche de la pièce, portrait stylisé d'un de Funès au sourire de travers, visage cerné d'un collier de barbe et large chapeau porté en arrière sur le front – un visage très inattendu, presque anonyme, quand on sait comment et combien son visage inspirera les dessinateurs.

La générale de presse de *Poppi* est prévue le 23 février 1955 mais doit être reportée de deux semaines car de Funès se fait une grave entorse le soir de la « couturière ». Il doit vraiment rester au lit, mais chez lui, pendant une semaine, avant que reprennent les représentations. Le lendemain de la générale, la presse est particulièrement sévère. « *Poppi* est une erreur », tranche Georges Lerminier en ouverture de sa critique dans *Le Parisien libéré*, tandis que Robert Kemp conclut celle du *Monde* en demandant : « Mais le théâtre est-il donc si malade qu'il faille jouer *Poppi* ? » On trouve odieux le portrait moral de la famille, on juge outrée la charge contre Naples et son folklore de petites malhonnêtetés. Paul Gorda, le puissant critique de *France-Soir*, exprime le sentiment quasi général : « Si *Poppi* était une pièce italienne, et surtout si c'était une pièce spécifiquement napolitaine (...), j'y aurais ri, sans doute. Rien n'est plus savoureux, plus plaisant qu'une autocritique (comme on dit à présent) faite

spontanément et avec bonne humeur. (...) Mais **Poppi** est l'œuvre d'un auteur français. Et le spectateur français éprouve une certaine gêne à voir un de ses compatriotes faire une caricature, comique peut-être, mais abjecte assurément de la vie du menu peuple chez nos voisins en 1943. Dans cette satire outrancière un Italien aurait le droit de voir une agression délibérée, si tout dans cette pièce n'était si gros, si lourd, si appuyé, si excessif que rien n'y a plus aucune signification véritable. » Thierry Maulnier, dans **Combat**, a beau défendre **Poppi** précisément sur le thème de la liberté de caricaturer son voisin, le ton est donné : la pièce de Sonnier est plus une charge antinapolitaine que la « fantaisie napolitaine » annoncée par le sous-titre.

« Je ne crois pas que les Napolitains seront très fiers de l'esprit que leur prête Georges Sonnier. Il est entendu qu'ils possèdent un pouvoir d'adaptation aigu et savent assimiler avec conviction et sincérité les situations les plus contradictoires ; (...) mais de là à transformer les aïeux en maniaques de l'inceste, les pères de famille en proxénètes, les fils en virtuoses du marché noir et les filles en commerçantes avisées de leurs charmes, il y a une marge que l'on hésite à franchir... Surtout avec les semelles de plomb que chausse Georges Sonnier. Et pourtant (...) il y a surtout Louis de Funès, dont la paresseuse désinvolture mêle avec art ingénuité et perversité. Sans lui, sans sa finesse, son humour, son habileté à nous faire pardonner une grossièreté abusive par une mimique attendrie ou un soupir enfantin, le spectacle deviendrait vite révoltant. Tout ce qui est déplaisant dans cette pièce y est par surcroît inutile : voilà une erreur doublement difficile à excuser. » Claude Baignères, *Le Figaro*, 7 mars 1955.

« La grande attraction de **Poppi** est la création effectuée par Louis de Funès qui, après avoir excellé dans des silhouettes, déploie toute sa fantaisie dans un rôle de premier plan. Agité, truculent, les mains "papillonnantes", la paupière lourde de sommeil, il est d'un comique dont la force serait encore bien plus grande si son metteur en scène, M. Pierre Valde, ne l'avait inexplicablement contraint à être le seul à adopter l'accent napolitain au milieu de ses partenaires qui conservent le "bec parigot". Max Favaletti, *Paris-Presse-L'Intransigeant*, 8 mars 1955.

Seuls trouvent grâce aux yeux de la presse le décor de la pièce et surtout son premier rôle, Louis de Funès. Pour la première fois de sa carrière, la critique tout entière détaille son jeu, sa technique et son tempérament parce qu'il tient le premier rôle d'un spectacle, et c'est un déluge de louanges. Il est « la grande attraction de **Poppi** » selon *Paris-Presse*, se livre à un « numéro solitaire » selon *Les Informations*, obtient « un succès personnel » selon *France-Soir*... Lerménier et Kemp, qui ont exécuté d'une phrase **Poppi**, en ont aimé le héros : « Par moments, vous diriez que tout qu'il y aurait dû avoir de fin, dans **Poppi**, s'est retiré du texte et réfugié dans ses yeux noirs, escarboucles, et ses doigts qui papillonnent, et son profil à la Toscanini », écrit notamment le critique du *Monde*. Honneur insigne, Thierry Maulnier dans **Combat** détaille son jeu avec enthousiasme : « Il a admirablement placé son rôle, et pourtant il semble qu'il le respire. A lui seul, il vaudrait qu'on lui consacrait une soirée. »

Pendant qu'il joue *Poppi*, Louis de Funès participe à quelques films, dont un nouveau rôle chez André Hunebelle au côté de Michel Simon, dans *L'Impossible Monsieur Pipelet*. La recette est un peu la même que pour *Monsieur Taxi*, trois ans plus tôt. Cette fois-ci, Simon est facteur, époux de la concierge d'un immeuble bourgeois. Sa fille, qui vient d'avoir le baccalauréat, noue une idylle avec le fils de voisins nouveaux riches, qui la voient d'un très mauvais œil. L'histoire écrite par Jean Halain est semée de personnages secondaires hauts en couleur, comme le frère de la concierge, oncle Robert, employé de banque verbeux et vaniteux. Au départ, ce n'est pas un film avec Louis de Funès. Quelques semaines avant le tournage, un budget prévisionnel, présenté au Comité d'attribution des avances à l'industrie cinématographique, annonce Noël Roquevert dans le rôle de l'oncle Robert pour 800 000 francs. Le plus extraordinaire des dignes messieurs du cinéma français, Saturnin Fabre, doit être le colonel en retraite sentencieux qui habite l'immeuble. La concierge, épouse de Michel Simon (lequel doit toucher 7 millions de francs, soit 9 % du budget total du film) doit être Jane Marken (pour 500 000 francs) et leur fille doit être une blonde débutante payée 300 000 francs, Brigitte Bardot.

Finalement, quand le film se tourne, à partir de la mi-mars 1955, le rôle échoie à Etchika Choureau... pour un cachet dix fois plus élevé, à 3 millions de francs. Gaby Morlaix prend le rôle de Mme Pipelet pour 2 millions, Noël Roquevert remplace Saturnin Fabre et Louis de Funès remplace Noël Roquevert. Mais de Funès est moins cher : 660 000 francs de cachet au lieu de 800 000. Il est vrai que le rôle de l'oncle Robert n'a pas été écrit pour lui et qu'il paraît peut-être un peu jeune pour ses discours de vieille barbe réactionnaire d'avant-guerre.

Pour son onzième film en sept ans, André Hunebelle prend modèle sur les maîtres de la comédie sociale sans tout à fait parvenir à trou-ver l'allant et le naturel d'un Jacques Becker ou d'un Jean-Paul Le Chanois. Sorti le 7 septembre 1955, *L'Impossible Monsieur Pipelet* sera passablement égratigné par la critique qui le soupçonne de se plier là à une forme commercialement payante. Mais, sans être un succès, c'est une réussite : avec 171 970 entrées en six semaines d'exclusivité parisienne, la machine Hunebelle n'a aucune raison de s'arrêter. Les recettes parisiennes du film se montent à elles seules à 50,9 millions, pour 78 millions de budget total.

Louis de Funès ne chôme pas non plus. L'échec de *Poppi*, qui quitte l'affiche le 25 avril, après moins de cinquante représentations, le laisse libre de participer à ce qui s'annonce comme l'événement théâtral majeur de la saison : la nouvelle pièce de Jean-Paul Sartre, *Nekrassov*.

Depuis la Libération, c'est Simone Berriau qui accueille au théâtre Antoine les pièces de Jean-Paul Sartre. Après les succès critiques et commerciaux de *La Putain respectueuse*, *Les Mains sales* et *Le Diable et le bon Dieu*, elle est avisée par Jean-Paul Sartre que sa prochaine pièce devrait faire rire. Mais qu'elle fera rire, notamment, aux dépens de Pierre Lazareff, le légendaire directeur de *France-Soir*. Dans *Nekrassov*, un ministre soviétique disparaît pendant quelques jours ; soudain, dans un pays d'Europe de l'Ouest, un journal publie un scoop énorme : Nekrassov a « choisi la liberté », selon l'expression consacrée, en passant de ce côté du Rideau de fer ; triomphe du camp « bourgeois » jusqu'à ce que l'on découvre que le prétendu transfuge est en fait un imposteur. Le texte de Sartre présente donc un certain Palotin, ludion fiévreux qui s'agite en bras de chemise et dentelles dans son bureau au Libérateur. Simone Berriau, amie personnelle de Lazareff, avise le journaliste qui lui donne par écrit son blanc-seing. Nous sommes en 1955 et le Rideau de fer traverse aussi Paris, entre « progressistes » comme Sartre et ennemis forcenés du communisme comme Lazareff.

La mise en scène est confiée à Jean Meyer, bon artisan du théâtre littéraire mais mauvais caractère. Les répétitions commencent. Elles sont rendues difficiles par les incertitudes de Sartre sur son texte, qui atteint même jusqu'à cinq heures de représentation ! De Funès a une évidente ressemblance physique avec Lazareff. Avec de grosses lunettes de myope et des bretelles, les témoins trouvent sa composition saisissante... mais elle sera de courte durée. Selon les fils de Louis de Funès, c'est une prise de bec entre leur mère et le metteur en scène qui conduit à la rupture. Selon d'autres sources, c'est Sartre lui-même qui n'est pas satisfait du comédien. Toujours est-il que de Funès, dont on dit chez les échetiers que c'est l'auteur qui l'avait primitivement choisi, se trouve dégagé de son contrat. Celui-ci contient la clause rituelle de dédit qui, en général, protège surtout les directions des théâtres face aux acteurs. De Funès doit insister mais ses 250 000 francs lui sont bel et bien payés. C'est certes l'équivalent d'un beau cachet (celui de Poisson d'avril, par exemple), mais il se trouve libre d'engagement théâtral pour la fin du printemps et, a fortiori, pour la rentrée. Neuf ans plus tard, sollicité par Jean Meyer, Louis de Funès lui obtiendra un rôle de truand sur *Le Corniaud*.

« Personne n'a jamais pris Sartre pour un homme facile, mais il semble que, depuis le début des répétitions de *Nekrassov* (sic), il ait témoigné de plus de mauvaise humeur encore qu'à son habitude. De nombreux changements ont dû être apportés, à sa demande, à la liste de ses interprètes, pourtant arrêtée en plein accord avec lui. Louis de Funès, par exemple, qui devait être Nekrassov, a quitté le théâtre Antoine et est revenu avec l'équipe des *Belles bacchantes*. Mme Berriau n'a pas bronché, elle a payé sans sourciller les dédits et contracté les nouveaux engagements nécessaires. »
L'Aurore, 14-15 mai 1955.

Le jeu de massacre va continuer autour de Nekrassov. René Lefèvre, qui remplaçait Louis de Funès, s'en va à son tour, remplacé par Armontel. La presse se fait largement l'écho du désaccord entre Michel Vitold, qui tient le rôle-titre, et Simone Berriau quant à la date de la première. Celle-ci a finalement lieu le 8 juin et c'est un massacre. Jean-Jacques Gautier, pape de la critique théâtrale au Figaro, lance son fameux « il n'y a pas de pièce ». Par amitié pour Sartre, Berriau laisse Nekrassov à l'affiche jusqu'à la centième, mais elle ne montera plus aucune de ses pièces.

*

* *

La presse s'est fait l'écho de la mésaventure de Louis de Funès. Or Pierre Mondy est en discussion avec Jean Anouilh qui met la dernière main à sa prochaine pièce, *Ornifle*. N'étant pas libre à la rentrée, il recommande aussitôt son ami qui vient d'être brutalement dégage de ses engagements. Ainsi, Louis de Funès passe un été heureux. Vacances en Bretagne avec l'argent du dédit et, en attendant les répétitions d'*Ornifle*, quelques tournages : *Papa, Maman, ma femme et moi*, *Bonjour sourire*, *Si Paris nous était conté*. Car il était inévitable qu'une suite soit tournée après le succès de *Papa, Maman, la bonne et moi*. Evidemment, c'est encore une meilleure affaire qu'une pièce de Sartre qu'il ne joue pas : 750 000 francs de cachet, plus un cachet supplémentaire à 65 000 francs (correspondant sans doute à une ou deux journées de tournage isolées, sans doute pour les extérieurs), soit 815 000 francs, ce qui n'est pas loin du triple du cachet touché un an plus tôt pour *Papa, Maman, la bonne et moi*. Tous les acteurs du film ne sont pas augmentés dans ces proportions, mais tout le monde est mieux payé : Robert Lamoureux passe de 10 à 12 millions de francs, Gaby Morlay de 1,95 à 3,8 millions, Fernand Ledoux d'un million à 3,3 millions, Nicole Courcel de 1,25 à 3,1 millions. Mais Louis de Funès est toujours, mis à part les quatre héros, l'acteur le mieux payé du film.

Robert a donc épousé Catherine et tout irait pour le mieux dans le meilleur des mondes s'il n'y avait la crise du logement : le jeune couple fait deux fois des jumeaux et l'appartement des Langlois ne s'agrandit pas. Marcel Aymé et Jean-Paul Le Chanois brodent autour de ce thème, envoyant la famille à la campagne pour la construction d'une nouvelle maison. Monsieur Calomel, après quelques interventions pittoresques dans la vie des Langlois (dont la plus spectaculaire est le percement d'une ouverture entre deux étages), annonce son départ à la retraite, ce qui permet de le retrouver à la campagne, dans un wagon de chemin de fer transformé en résidence secondaire. L'étrangeté de de Funès est plus poussée que dans le premier film, ses apparitions étant souvent teintées d'absurde, qu'il se

juche sur le plus instable des échafaudages pour bricoler ou qu'il prétende découvrir de l'eau avec une baguette de sourcier.

« Calomel. – Ah ! bonjour jeune homme, voilà la solution ! Non, non, le livre, le livre...

Robert. – Le livre ? Le Comte de Monte-Cristo...

Calomel. – Eh ben, Le Comte de Monte-Cristo, le château d'If, les prisonniers qui creusent la muraille. Ben quoi, il suffit tout simplement de percer une trappe entre le cinquième et le sixième étage. Cela dit, on a tout notre temps, on va faire ça nous-mêmes. Bon, on y va ? Bonjour, monsieur...

Fernand. – Langlois.

Calomel. – Langlois... (il lui donne la pioche) Tiens, prenez ça, vous allez avec ça au-dessus et vous nous faites des signaux acoustiques. »

Dialogue entre Calomel (Louis de Funès), Robert (Robert Lamoureux) et Fernand (Fernand Ledoux) dans Papa, Maman, ma femme et moi.

Peu après ou pendant le tournage de Papa, Maman, ma femme et moi, il a trouvé quelques jours pour participer à Bonjour sourire !, première réalisation de l'assistant des Hommes ne pensent qu'à ça d'Yves Robert (et qu'il va très vite retrouver comme assistant de Guy Lefranc sur La Bande à Papa). De fait, Claude Sautet devait être également l'assistant de Bonjour sourire !. En tant que tel, il prépare le plan de tournage du film, pour lequel sont réservés quatre semaines et demie le château et le parc de Bagatelle. Mais Robert Dhéry, qui devait réaliser le film, fait défection quelques semaines avant le premier clap. Alors Sautet accepte de remplacer le réalisateur. Le futur réalisateur de César et Rosalie récusera plus tard Bonjour sourire !, affirmant que son premier film est Classe tous risques et non cette œuvrette de commande dans laquelle il ne se reconnaît pas.

Il s'agit d'un petit film avec quelques artistes de music-hall en vue (Henri Salvador, Annie Cordy, Christian Duval, Jimmy Gaillard) et des acteurs voisins de l'univers des Branquignols (Jean Carmet, Louis de Funès, Darry Cowl). Au minuscule royaume de Monté Marino, la princesse (Olga Torem) est neurasthénique. Pour survivre, elle doit parvenir à rire. Son père le roi décrète que le Premier ministre (Marcel Lupovici) ne pourra l'épouser que si elle retrouve le sourire. Le ministre de l'Intérieur (Louis de Funès) fonce à Paris pour enlever des artistes dont les talents comiques sont censés déridier la princesse. A la fin, celle-ci retrouve le sourire, part à Paris avec les artistes et son père, et le royaume de Monté Marino devient une république.

Bonjour sourire ! est une affaire de famille : le producteur est Robert Tarcali, propriétaire de boîtes de nuit, le directeur de production est Georges Tarcali, le scénario est signé par Pierre Tarcali, également premier assistant et auteur de la chanson du générique. Petit film sans moyen et sans vulgarité, très convenablement interprété et réalisé sur un scénario sans intérêt. Entre les numéros des « kidnappés », la distribution meuble comme elle peut. Même de Funès est en service minimum : moustache, rictus, parler rocailleux de son flic habituel. A la sortie du film, le 13 juin 1956, Radio-Cinéma-Télévision, l'ancêtre de Télérama, note en effet que « de Funès exécute une fois de plus son numéro ». Pourtant, vu aujourd'hui, avec ses candeurs et ses pauvretés, Bonjour sourire ! ressemble aux intentions affichées par son titre, film léger, pétulant, irisé comme une bulle de savon.

« La raison d'Etat exige que l'hilarité règne sur le Monté Marino. C'est d'une mission de confiance qu'il s'agit. Montrez-vous-en digne. Voici vos brassards. Et n'oubliez pas : vous êtes la brigade de la bonne humeur. Alors, attention : soyez hilares ! Tout le monde doit être z-hilares. Sinon, pfuit ! »

Discours de Bonœil (Louis de Funès) à ses policiers dans Bonjour sourire !.

Peut-être est-ce au cours des mêmes semaines d'août ou au cours du mois de septembre qu'il retrouve Sacha Guitry pour Si Paris nous était conté, en compagnie de Robert Lamoureux. La troisième fresque historique du Maître convoque encore le ban et l'arrière-ban du cinéma, du théâtre et du music-hall français. Il y a même Paul Fort dans le rôle de Paul Fort et Utrillo dans le rôle d'Utrillo... Il ne faut sans doute pas plus d'une journée à Lamoureux et de Funès pour tourner l'épisode des évasions de Latude de la Bastille. De Funès est le comparse, Antoine Allègre. Rôle presque muet, presque mimé, plus de grimaces que de paroles.

*

* *

Et vient enfin Ornifle. Jean Anouilh a écrit pour Pierre Brasseur ce qu'il appelle une « comédie-portrait ». Le dramaturge se démarque ouvertement de Dom Juan de Molière : son héros est un poète jadis prometteur qui a gagné gloire et argent en écrivant des chansons ; collectionneur de femmes à la fois cynique et exalté, il finit, lui aussi, par être châtié. L'ogre acteur a aussitôt accepté la pièce pour une première à la rentrée 1955 à la Comédie des Champs-Élysées. L'auteur pense à Pierre Mondy pour incarner Machetu, chiffonnier devenu milliardaire grâce au marché noir et

propriétaire de plusieurs théâtres. C'est par lui que le rôle échoit à Louis de Funès, qui arrive avec une autre transfuge d'Ah ! Les belles bacchantes !, Jacqueline Maillan, qui sera Mlle Supo, la laide secrétaire d'Ornifle, qu'elle aime en secret. Jean Anouilh et Roland Piétri, qui l'assiste à la mise en scène, ne les gâtent guère : Maillan est affublée d'un faux nez et de Funès, avec son solide accent méridional, disparaît dans un immense pardessus qui écrase de manière ridicule sa silhouette.

De toute façon, il n'y en a que pour Brasseur, sa puissance de jeu et ses manières de géant, sa légende d'acteur (déjà quatre-vingt-dix-huit films pour le Frédéric Lemaître des Enfants du Paradis !) et ses ressemblances flagrantes avec son personnage. Les répétitions, à partir du mois de juin, se passent magnifiquement bien. Louis de Funès a déjà quarante et un ans mais Pierre Brasseur semble le prendre sous son aile, comme un aîné bienveillant le ferait avec un débutant. Chaque jour, il l'accueille dans les loges avec un sonore « comment vas-tu vieille canaille ? », qui est la première réplique qu'il lui lance dans la pièce.

« Machetu. – Toi tu signes “Ornifle”. Mais tu t'appelles en réalité Ornifle de Saint-Oignon. Ton papa était dans la cavalerie, il avait un cul de singe, un stick, la Légion d'honneur et tu m'as raconté qu'il saluait les femmes enceintes dans les rues. Il était colonel et comte. Tu peux te permettre le gros mot. Moi je m'appelle Machetu, c'est mon vrai nom, mon père était dans la ferraille, les femmes enceintes, il avait plutôt tendance à leur cogner dessus et mon premier million, je l'ai gagné comme ferblantier en gros. Je dois toujours penser à la distinction. Toujours des complets sombres, le mot choisi. J'ai à rattraper, moi. Pas toi. C'est pourquoi je te demande de ne pas m'appeler vieille crapule devant le monde. Pour ceux qui m'ont connu avant la guerre, ça peut leur donner à penser.

Ornifle. – Puissant comme tu es, tu aurais dû les faire supprimer.

Machetu. – Les cours de justice en ont expédié quelques-uns, à la Libération, mais il en reste. On ne peut jamais épurer complètement. Seulement, maintenant que j'ai trois théâtres à Paris – en plus de mon affaire à Saint-Ouen –, maintenant que je dîne avec des ministres, je dois, par mon attitude, les faire douter que c'est bien moi qu'ils ont connu. »

Dialogue de Machetu (Louis de Funès) et Ornifle (Pierre Brasseur) dans Ornifle, acte I.

Ecole passionnante pour l'acteur. Il a déjà joué au théâtre des textes millimétrés, il a déjà travaillé dans quelques films de haute valeur, mais il est pour la première fois au centre de l'actualité culturelle. Chaque saison théâtrale compte quelques événements majeurs qui s'étalent dans les grands quotidiens en longues colonnes d'échos puis en critiques

extraordinairement fouillées. De Funès n'a pas participé à Nekrassov et ne le regrette pas ; se trouver dans la distribution d'Ornifle, c'est acquérir de nouveaux galons, avant même la première : si Sartre domine le théâtre « progressiste », Anouilh domine l'autre théâtre de haute culture, celui du Tout-Paris et des conversations mondaines, des notables de province et des familles endimanchées.

Le texte est particulièrement musqué. Anouilh ne dissimule pas quelques-uns de ses agacements devant la société du moment. Il n'aime pas l'arrogance des profiteurs économiques de l'Occupation, la morgue des bien-pensants, le cynisme affiché de la presse à grand tirage, les ambiguïtés d'un clergé catholique qui ne sait pas répondre au monde moderne. Mais personne – à part peut-être Anouilh et Brasseur –, n' imagine encore qu'Ornifle va susciter la plus belle polémique de la saison. La première, le 4 novembre 1955, est brillante. Les dramaturges Marcel Achard, Paul Guth et André Roussin sont venus écouter la nouvelle pièce de leur collègue. On voit dans la salle François Mauriac, Marcel Aymé, Danièle Delorme, Suzanne Flon, Fernand Gravey, le préfet de police André Dubois... Et c'est la curée. La presse est outrée de l'amoralisme d'Ornifle comme des mots mis par Anouilh dans la bouche du père Dubaton. Les ténors de la presse parisienne reprochent à la pièce d'être « déplaisante souvent, agaçante quelquefois, incohérente la plupart du temps, et de dimensions très excessives » (Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*). « Je me sens dur pour elle. Je la déchire avec acharnement. C'est le signe d'une déception profonde », ajoute Robert Kemp dans *Le Monde*. « Ce sera peut-être un succès, je ne crois pas que ce soit une réussite », conclut Jean Guignebet dans *Libération*.

« Il n'y avait pas de prêtre dans la salle pour commenter sévèrement les répliques du père Dubaton, jésuite, interprété par Marcel André, dont voici quelques échantillons :
"Vous savez bien que nous détestons les bigotes, ce sont nos épouses à nous." (...)
"Nous sommes le vide-ordures de l'humanité" (Murmures divers) "Comme tous les marchands de tapis, je sais où est la sortie" (Murmures très divers). »

Les Potins de la commère par Carmen Tessier, *France-Soir*, 5 novembre 1955.

Seule la distribution trouve grâce à leurs yeux, et notamment la performance de Pierre Brasseur, qui reste trois heures en scène, de la première à l'avant-dernière réplique de la pièce. De Funès est salué de quelques mots flatteurs à chaque critique : « Parmi les acteurs, il faut distinguer, outre Brasseur, le merveilleux comédien qu'est Louis de Funès » (Thierry Maulnier, *Combat*) ; « Louis de Funès, d'une savoureuse drôlerie » (Paul Gordeaux, *France-Soir*) ; « M. Louis de Funès est drôle, drôle, drôle » (Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*)... Mais ce ne sont que quelques mots à la fin de développements interminables, puisque cette

époque voit l'apogée de la critique théâtrale, qui s'exerce sans limite de place dans les quotidiens.

La presse n'a pas aimé *Ornifle* ? Tant pis, le public adore ! Phénomène alors suffisamment rare pour susciter une deuxième vague d'articles et de débats dans les journaux, les spectateurs réhabilitent la pièce exécutée par les critiques. On lit même qu'il faut attendre deux mois une place pour la Comédie des Champs-Élysées. Et, chaque soir, si quelques répliques continuent de faire tressaillir une partie des spectateurs, les acteurs font un triomphe. Jacqueline Maillan parvient à se débarrasser de son faux nez, Louis de Funès conserve son pardessus trop grand... Ils participent, avec le reste de la distribution, au triomphe d'un homme. Certes, le texte est riche de bons mots et de situations efficaces, la distribution est cohérente et bien dirigée, mais c'est Pierre Brasseur qui scène après scène, soir après soir, engrange les bravos sans céder un pouce à ses camarades de troupe. Pourtant, ils ne s'en plaignent pas : avant même la fin de la saison, il est décidé de reprendre *Ornifle* à la rentrée 1956.

Cet éden théâtral va prendre fin à la 220^e représentation. Pierre Brasseur est tombé amoureux d'un roman de René Fallet, *La Grande Ceinture*, et rêve d'incarner à l'écran Juju, le poivrot au grand cœur qui tombe sous le charme d'un malfrat en fuite et va finir par le tuer. Le projet se monte avec René Clair à la réalisation et Georges Brassens dans le rôle de l'Artiste, le copain de Juju. Brasseur, qui n'a plus figuré en tête d'affiche d'un film depuis plusieurs années, doit se libérer pour le 3 décembre 1956, car René Clair n' imagine pas que son héros n'ait pas l'esprit libéré de toute autre obligation que son film. Pendant plusieurs semaines, le comédien essaie d'obtenir une révision de son contrat mais Claude Sainval, le directeur de la Comédie des Champs-Élysées, ne l'entend pas de cette oreille : pas question de lâcher Brasseur avant la fin de l'année.

Le 22 novembre 1956, Pierre Brasseur ne se présente pas au théâtre. Et personne n'arrive à le joindre. On rembourse les billets. Le lendemain, même situation. Enfin, le 24 novembre, Jean Martinelli, qui jouait Bitos d'Anouilh au théâtre du Montparnasse, remplace Pierre Brasseur. C'est presque un échange, d'ailleurs, puisqu'il est lui-même remplacé par Claude Sainval en personne. L'arrangement ne va pas durer plus de deux semaines : le 11 décembre, le rideau tombe sur *Ornifle*.

Car que vaut cette pièce sans Brasseur ? Jean Martinelli n'a pas le charisme du créateur du rôle et le public, sans pitié, déserte la Comédie des Champs-Élysées. Mais, quelques semaines plus tard, Claude Sainval triomphe au tribunal, devant la 5^e chambre civile : Pierre Brasseur et le producteur de *Porte des Lilas* sont condamnés à payer 3 millions de francs de dommages-intérêts à la Comédie des Champs-Élysées, somme qui sera portée à 8 millions en appel.

Louis de Funès, quant à lui, a repris le marathon des tournages. De toute manière, Ornifle ne l'avait pas empêché de continuer à enchaîner les films. Il a ainsi joué dans un nouveau long métrage attachant, *Les Hussards*. Troisième film d'Alex Joffé, d'après une pièce de Pierre-Aristide Bréal qui fit les beaux soirs du théâtre Gramont pendant deux ans, *Les Hussards* est pour l'essentiel un duo de Bernard Blier et Bourvil. Cavaliers de l'armée d'Italie, ils mettent pied à terre au cours d'une patrouille et un farceur fait fuir leurs chevaux. Sommés de s'expliquer par leur chef d'escadron, ils racontent avoir été pris dans une embuscade. L'officier (joué par Georges Wilson) somme la population de dénoncer les coupables ; sinon des otages seront fusillés... De Funès est le bedeau du village, qui injurie les Français depuis le clocher et organise l'escamotage du trésor de l'église. Un rôle presque muet, riche en mimiques, en courses, en jeu mimé. Quelques jours aux studios de Boulogne où est construit le village italien et une nouvelle rencontre avec Bourvil. Quand le film sort, le 14 décembre 1956, il bénéficie encore de quelques notations personnelles flatteuses : « Louis de Funès défend la mauvaise cause du bedeau avec le pittoresque, encore trop peu employé, qu'on lui connaît et qui fait de lui un acteur comique de très grande classe », écrit Jean Thévenot dans *Les Lettres françaises*.

Le cinéma comique français pose beaucoup de questions aux spécialistes de l'époque. Et il semble que chaque comédie réussie soit l'occasion d'un bilan. A propos des *Hussards*, un des futurs piliers des *Cahiers du cinéma*, Jacques Doniol-Valcroze, écrit dans *France-Observateur* : « Avec cette histoire, Alex Joffé a fait un film charmant et plein de verve ; d'un bout à l'autre, il y rend un son tout à fait insolite dans le cinéma français. Ce n'est pas la première fois que nous déplorons ici la grande indigence du film français comique et que nous rappelons que depuis la Libération (et même bien avant, pratiquement depuis Max Linder), il n'y a eu sur ce plan que Jacques Prévert et, sous un angle légèrement différent, Carlo Rim. (...) Nous tenons le seul bon film français comique de l'année. »

Remarques voisines à la sortie de *Papa, Maman, ma femme et moi*, le 6 janvier 1956. C'est un succès immédiat, avec 186 442 spectateurs en trois semaines d'exclusivité. La double réussite de Robert Lamoureux ne peut laisser indifférent. Son association avec Le Chanois laisse croire à une possible alliance d'un cinéma « conscient » et de qualité avec les popularités énormes que fabriquent le music-hall et la radio. Georges Sadoul, le très respecté critique et historien du cinéma, écrit dans *Les Lettres françaises*, hebdomadaire culturel communiste : « La France ne possède plus, depuis 1914, une école de films comiques, et pourtant elle a toujours eu d'excellents acteurs pour ce genre. Fernandel, Bourvil, Robert

Lamoureux, Rellys, Bussières, Carette, Yves Deniaud, Bernard Lajarrige, Maurice Baquet, Larquey, Roger Nicolas, Jean Parédès, Jean Richard, Jean Tissier... Même incomplète, la liste est longue. Mais si l'on met à part Noël-Noël (auteur de ses meilleurs succès) et Jacques Tati (auteur-réalisateur), aucun de ces comédiens n'eut une série de films digne de son talent. » Sadoul espère en une relève. Huit ans avant *Le Gendarme de Saint-Tropez*, le paysage comique français manque en effet d'un leader.

On essaie d'en fabriquer, les producteurs rêvant tous d'un nouveau Fernandel ou de l'équivalent d'un Totò en Italie. Ainsi Louis de Funès est-il engagé, entre la mi-octobre et la fin novembre 1955, pour *La Bande à Papa*, qui sort sur les écrans en avril 1956. *La Bande à Papa* est un film pour Fernand Raynaud : il a vingt-neuf ans et sa carrière décolle. Il fraye depuis quelques années dans les mêmes cabarets que Roger Pierre, Jean-Marc Thibault ou Jean Richard, mais n'a pas encore atteint la popularité massive qui déferlera sur lui au début des années 60. Comme Jules Borkon misera dans quelques années sur Louis de Funès, le producteur François Chavanne veille à la destinée cinématographique de Raynaud. Après cette *Bande à Papa*, il produira en septembre 1956 *Fernand cow-boy* réalisé par le même Guy Lefranc, avec Noël Roquevert en shérif.

Le scénario original de Roger Pierre a été adapté par Frédéric Dard, qui l'a dialogué avec Michel Audiard – première des rares collaborations au cinéma des deux champions de l'argot de concours. Le scénario pourrait être celui d'une pièce jouée sur les boulevards : Fernand, jeune employé de banque naïf, est élevé seul par sa grand-mère depuis la disparition de son père ; il courtise vainement la jeune Renée, fille d'un inspecteur de police, qui le regarde soudain d'un autre œil quand sa photo paraît dans les journaux pour avoir empêché – par hasard et à son corps défendant – un hold-up ; il se trouve que le chef de bande, le Grand J, est en réalité son père, qu'il croyait disparu et qui dès lors entre dans sa vie ; Fernand, avec la complicité de Renée, va protéger son père de l'enquête de son futur beau-père, qui se révèle être un policier aussi médiocre que vaniteux.

C'est un film à petit budget (57 millions de francs) tourné en six semaines et deux jours dont cinq semaines au studio Photosonor (rue François I^{er}, là où va s'installer la radio Europe 1). Fernand Raynaud est le héros du film mais, dès les premiers devis, son « papa » Noël Roquevert doit toucher plus de deux fois son cachet. C'est le privilège de l'expérience, la marque des acteurs avec lesquels on n'aura aucune surprise devant la caméra et qui donnent confiance au public comme aux producteurs. Ce privilège va jouer pour Louis de Funès, qui va prendre le rôle de l'inspecteur Merlerin. Un devis daté de la fin septembre 1955 ne le mentionne pas dans la distribution, alors que le tournage doit commencer le 10 octobre. Engagé semble-t-il au dernier moment, il va toucher un cachet de 900 000 francs, tandis que Fernand Raynaud ne touche que

600 000 francs, et que Noël Roquevert atteint les deux millions de francs. Son personnage de l'inspecteur principal Merlerin est loin d'être aussi présent à l'écran que les deux héros père et fils, mais il y a là une prime à l'expérience, à la précision du travail, à la fidélité attendue du jeu par rapport au scénario et aux intentions du réalisateur.

Guy Lefranc a la mission – classique en ces années où Jean Richard ou Darry Cowl, par exemple, tournent à tour de bras – de raconter une histoire en ménageant quelques plages de music-hall à la vedette. En l'occurrence, *La Bande à Papa* est semé de sketches de Fernand Raynaud : Y a comme un défaut dès les premières minutes du film (avec Gaston Orbal en tailleur), *Les Œufs cassés*, une première version du 22 à Asnières...

Film très ordinaire mêlant intrigue policière et comédie familiale, *La Bande à Papa* est alourdi par le jeu caricatural de Fernand Raynaud. Et Louis de Funès y est assez peu Louis de Funès : le réalisateur lui mesure sa liberté, il est tout entier soumis au dialogue particulièrement abondant de Dard et Audiard. Il s'en échappe à un seul instant, quand il est menacé d'être renvoyé de la police et qu'il apparaît en gros plan pendant la longue diatribe de son directeur, le visage secoué de tics nerveux. Autrement, le comique physique est réservé à Fernand Raynaud et Louis de Funès aligne des mots d'auteur de seconde catégorie.

« Merlerin. – Il est là, le salaud ! Je le tiens, j'ai la main dessus. Je pourrais lui passer les menottes, ça ne tient qu'à moi. Regardez le pendule, voyez-moi si ça frétille !

Bécavet. – Faut reconnaître qu'il est en plein boum, votre truc.

— Ma tête aussi. Et c'est une tête, la tête de Merlerin, hein. Parce que l'empirisme sans la déduction, c'est la vis sans écrou, le bœuf sans bourguignon, Richelieu sans Drouot, c'est-à-dire zéro, foutaises et billevesées. Hop ! Messieurs, le Grand J est là, exactement là ! Niort, Deux-Sèvres. J'en étais sûr. Quand la science, Messieurs, corrobore à ce point les déductions personnelles et les informations diverses, il faut saluer et dire "chapeau". »

Séance de radiesthésie de l'inspecteur principal Merlerin (Louis de Funès) devant ses subordonnés dont l'inspecteur Bécavet (Alain Nobis) dans *La Bande à Papa*.

Il a presque moins encore à se mettre sous la dent dans *Bébés à gogo*, adaptation cinématographique d'une pièce de boulevard, *Isabelle et le pélican*, avec dans les premiers rôles Raymond Souplex et Jane Sourza. Ce couple anime à l'époque une des émissions les plus populaires de la radio française, « Sur le banc », dans laquelle ils incarnent un couple de clochards commentant l'actualité sur un banc des Champs-Élysées en lisant le journal qui emballe leur litre de vin rouge. Pour ce film de Paul Mesnier,

ils sont les parents d'une jeune femme qui, tous les ans, donne naissance à un enfant. Avec son mari, éternel étudiant, et ses bientôt huit enfants, elle encombre leur appartement. Mais les perspectives changent quand l'envoyé d'un consortium d'entreprises spécialisées annonce qu'à son douzième petit-enfant, le grand-père touchera une prime de vingt millions. Et cet envoyé est Louis de Funès, qui devient peu à peu un ami de la famille. Troisième au générique, il surclasse encore largement Jean Carmet, qui surjoue la mollesse et la niaiserie dans le rôle du mari prolifique. Film de grande série, Bébés à gogo n'a aujourd'hui de vrai charme que dans la présence épicée d'une pointe d'insolence d'Andréa Parisy, beaucoup moins crédible en mère de douze enfants que plus tard en épouse d'industriel dans Le Petit Baigneur ou en bonne sœur secourable dans La Grande Vadrouille.

*

* *

De Funès est passé de Poppi à Ornifle et il continue d'alterner les films bas de gamme et le cinéma le plus prestigieux. Au mois de mai 1956, il tourne quelques scènes, de nouveau, dans un film de Claude Autant-Lara. Le tuage d'un cochon, un coup de téléphone en pleine nuit entre deux trafiquants du marché noir et surtout une scène en trio avec Bourvil et Jean Gabin. Car dans La Traversée de Paris, il va tourner la première des scènes immortelles de sa carrière. Malade de trac, Louis de Funès fait face à la plus impressionnante tempête de la carrière du géant du cinéma français. Son personnage tempête, proteste, fait front puis capitule. Il est Jambier, le sordide épicier du 45 rue Poliveau.

La nouvelle Le Vin de Paris de Marcel Aymé, parue en 1947, est bien connue : sous l'Occupation, un chauffeur de taxi au chômage, Martin, doit convoier un quintal de viande de cochon destinée au marché noir à travers Paris, dans des valises et en pleine nuit ; son compagnon d'équipée habituel venant d'être arrêté, il embauche un quidam rencontré dans un bistrot, Grandgil, qui lui dit être peintre ; celui-ci se révèle particulièrement fort en gueule et d'une misanthropie prononcée ; quand ils s'arrêtent chez lui au cours de leur longue marche, Martin découvre qu'il n'est pas un peintre en bâtiment, comme il le croyait, mais un artiste-peintre de renom ; furieux d'avoir été l'objet de curiosité d'un oisif, Martin le poignarde et repart seul ; arrêté par la patrouille, il sera jugé pour le meurtre du peintre, qui avait dessiné son portrait sur son carnet de croquis...

Claude Autant-Lara est passionné par cette histoire qui dévoile le visage grimaçant du Paris de l'Occupation, mais n'aime pas la fin. Il en a pourtant

acheté les droits en 1950. Avec ses complices en écriture, Jean Aurenche et Pierre Bost, il imagine que Martin sera fusillé et que Grandgil s'en sortira. Jean Gabin s'impose évidemment pour le rôle du peintre et le réalisateur pense prendre Bourvil pour Martin. Si le comédien et homme de music-hall a fait quelques incursions encore timides dans le domaine dramatique, il est encore considéré par la plupart des professionnels comme un comique paysan mal dégrossi. Or Autant-Lara a été impressionné par sa force d'expression dramatique dès *Pas si bête*, tragi-comédie d'André Berthomieu en 1946.

Henry Deutschmeister de la Franco London Films, le producteur du film, sera pour beaucoup dans plusieurs décisions qui vont changer la physionomie de *La Traversée de Paris*. Le dépassement de budget de Jean Renoir sur *Elena et les hommes*, avec Ingrid Bergman, est tel que le producteur décide de ne produire aucun film en couleurs pendant un moment. Autant-Lara accepte, mais tirera la copie noir et blanc de son film sur une pellicule couleur à dominante bleue, pour restituer l'atmosphère des nuits parisiennes à l'éclairage bleuté exigé par la défense passive. Ensuite, Deutschmeister ne veut pas de Bourvil dans le rôle de Martin. Voyant que le réalisateur n'en démord pas, il accepte à l'unique condition que Martin ne soit pas fusillé à la fin du film. Autant-Lara, Aurenche et Bost ne feront pas fusiller Bourvil et accepteront le *happy ending*. A la fin du film, on découvre qu'il a échappé au peloton d'exécution et il est devenu porteur à la gare de Lyon : « Alors, Martin, toujours les valises ! – Eh oui, celles des autres. » Jean de Baroncelli, dans *Le Monde*, écrira, à la sortie du film : « Cette conclusion est-elle vraiment plus "optimiste" que l'autre ? Il est permis de se le demander. Ce qu'elle perd en tragique, elle le gagne en férocité. »

La préparation du film va encore subir un accident dont il aurait bien pu ne pas se relever. Un mois jour pour jour avant le début du tournage, qui débute le 8 avril aux studios Franstudio de Saint-Maurice, Marcel Aymé écrit une lettre cinglante à Claude Autant-Lara, dont il prend soin de fournir copie à la presse spécialisée : « Vous savez aussi bien que moi que Bourvil est à l'opposé du rôle et je ne dis rien de ses qualités d'acteur. J'entends bien qu'il s'agit maintenant de faire commercial à tout prix et de tourner la chose en grosse guignolade, mais je ne crois même pas que ce soit là un bon calcul. Bourvil pourra y aller de toutes ses bonnes ficelles dans le rôle de Martin. Il ne sera qu'insignifiant. Il va sans dire que mon nom ne figurera pas au générique. En outre, je me réserve de dire dans la presse ce que je pense de cette petite mésaventure dont vous serez d'ailleurs victime aussi bien que moi. »

L'écrivain s'adresse au producteur pour que Bernard Blier soit engagé à la place de Bourvil. Le réalisateur ne cède pas. Deutschmeister décide de diviser par deux le budget du film en échange de la totale liberté de casting

d'Autant-Lara. Bourvil sera bien Martin... et Louis de Funès sera Jambier, le propriétaire du cochon, après avoir été le projectionniste irascible du Blé en herbe.

Jambier est certainement le seul personnage du cinéma français dont chacun connaît l'adresse – « Jambier, 45 rue Poliveau ». En une scène de sept minutes, il entre dans la légende. Au bout de vingt minutes de film, une fois que Martin a recruté Grandgil, les deux hommes vont prendre livraison du cochon qu'il faudra convoier. L'épicier Jambier les fait descendre dans sa cave pour finir d'emballer la viande et payer ses deux portefaix. Or il ne s'agit plus d'aller rue du Temple, mais rue Lepic, à Montmartre. Martin commence à négocier une augmentation quand Grandgil s'en mêle : « Pour moi, Jambier, c'est deux mille francs. » Le trio commence : Bourvil, humble et affolé ; Gabin, énorme et imprévisible ; Jambier, sec et furieux.

« Grandgil. – Dites-moi, monsieur Jambier, maintenant qu'on est copains, si on me demande des renseignements sur votre cochon, d'où vient-il ?

Jambier. – Monsieur Grandgil, je m'en remets à votre honnêteté. Et pour le reste, à la grâce de Dieu ! Mais pensez à ce que j'ai fait pour vous. Tenez, un petit paquet de Gauloises, là, pour le trajet – hé hé. Il en manque que deux.

Martin. – Et il lui donne des cigarettes, maintenant !

Grandgil. – Oh !

Jambier. – Qu'est-ce qu'il a encore ?

— Rien, mais c'est plus lourd qu'je n'pensais. J'crois qu'il va m'falloir deux mille francs de plus.

— C'est sérieux ?

— Comment si c'est sérieux !

— Rien du tout, vous m'entendez, rien du tout !

— J'veux deux mille francs, nom de Dieu, Jambier ! Jambier, deux mille francs !

— Rien du tout !

Martin. – J'lui casse la gueule ?

Grandgil. – Jambier, j'veux deux mille francs ! Jambier, 45 rue Poliveau !

Jambier. – Oui, oui on le sait ! Plus un franc ! Plus un sou !

Martin. – Mais laissez-moi le descendre !

Grandgil. – Jambier ! Jambier ! Jambier ! Jambier ! Jambier !

Madame Jambier. – Z’êtes pas fous ? On vous entend de partout !

Jambier. – Non c’est rien, c’est rien ! Ça s’arrange.

Grandgil. – Monsieur Jambier, je vous préviens qu’il me faut encore...

— Tenez, tenez, tenez...

Martin. – Ben, et moi ?

Jambier. – Plus rien, ça va ! Et maintenant, allez vous-en. Allez vous-en, je vous ai assez vus. Allez vous-en, allez hop !

— Et moi, et moi ?

— Quoi et vous ?

— On avait dit quatre cent cinquante francs...

— J’en ai déjà donné cinq mille. La caisse est fermée, allez hop, démerdez-vous ! »

La scène de l’escalier entre Grandgil (Jean Gabin), Jambier (Louis de Funès), Martin (Bourvil) et madame Jambier (Monette Dinay) dans *La Traversée de Paris*.

Grandgil fait monter les enchères en hurlant d’une voix de sirène et en ravageant les victuailles entreposées par l’épicier dans sa cave. Martin est effaré par la manière dont se révèle son nouveau partenaire et n’ose ni s’opposer à lui, ni lui emboîter le pas. Jambier essaie d’endiguer la catastrophe tout en cédant à sa propre colère. Le trio d’acteurs est d’une virtuosité et d’une profondeur extraordinaires. Autant-Lara filmant à la fois des individus singuliers et des types humains. Sanglé dans son tablier trop grand, son béret descendant bas sur son front, Louis de Funès incarne tout ce que les Français savent des profiteurs du marché noir. Cependant, il fait voir gestes et attitudes qui appartiennent à sa langue propre : le cri d’horreur quand Gabin attaque le jambon, le petit « eh-eh » de complicité quand il lui glisse un paquet de Gauloises dans la poche, le geste de se pincer l’arête du nez entre les yeux quand les deux hommes partent... Tous ces gestes et mimiques se retrouveront ensuite dans les films de l’époque de sa plus grande gloire commerciale.

Sur le coup, ça agace un peu Gabin, qui lui lance, au début de leur deuxième journée de tournage ensemble : « Tu vas pas nous faire tes moulinettes tous les jours ! » Mais l’ambiance de travail est agréable, sous l’œil et sous l’autorité d’un réalisateur amoureux des acteurs et, une nouvelle fois, en compagnie de Bourvil avec qui de Funès se trouve de plus en plus de parentés.

Entre Bourvil et Jean Gabin, il fait étalage d’une technique et d’un esprit

du jeu théâtral qui vont devenir sa singularité absolue : de Funès joue de manière littérale et toujours parfaitement explicite. Chaque nuance du sentiment est transcrite immédiatement dans un langage non verbal d'une lisibilité immédiate : il s'étonne de la revendication de Grandgil, il refuse, il calcule mentalement, il court secourir son jambon de Noël, il s'indigne, il essaie d'amadouer Grandgil, il s'impatiente, il congédie Martin, il s'affole, il est sou-lagé...

Un certain nombre d'auteurs ou de journalistes datent l'envol de Louis de Funès de *La Traversée de Paris*, ce qui est oublier Ah ! Les belles bacchantes ! ou Ornifle au théâtre, et une kyrielle de rôles qui ont rendu son visage familier aux spectateurs et à la critique. S'il est certain que ce film va marquer sa carrière, ce n'est pas parce qu'il révèle la qualité de son jeu au public et aux professionnels. Un peu de la même manière que Bourvil, mais à une bien moindre échelle, le rôle de Jambier le montre hors de son contexte de jeu habituel. Avec le même langage, la même tension, la même technique que dans la plupart de ses rôles comiques, il incarne un personnage du réel – sinon un personnage réaliste. C'est ainsi que le verra la critique établie, ainsi que le verra une tradition cinéphilique qui s'empare très vite du film. Dès 1957, la quatorzième promotion de l'Idhec se voit proposer comme devoir : « A la lumière d'une brève analyse de la séquence du chantage de Grandgil chez Jambier, montrez en quoi *La Traversée de Paris* est une tragi-comédie. »

« Tout ce qui gâchait *Le Diable au corps* ou *Le Rouge et le Noir*, les grosses pattes d'Autant-Lara feuilletant des ouvrages de luxe, se retourne ici en sa faveur, dans le sens même du film. Vingt ans après avoir débuté dans la mise en scène, Claude Autant-Lara a, enfin, trouvé sa vraie voie ; il ne doit plus jamais nous montrer ses amoureux théoriques bêtifiant lourdement mais des marionnettes grimaçantes sur lesquelles il lancera à loisir les boules de paille du non-conformisme, il sera le Ionesco du cinéma, telle est sa vocation. (...) De Funès est magnifique, Bourvil excellent et Gabin aussi dans la première moitié, inadéquat dans la seconde, le scénario ayant obliqué. La haine est parfois bonne conseillère : Autant-Lara a réussi un film. » François Truffaut, *Arts*, 12 septembre 1956.

A la sortie du film, le 26 octobre 1956, la critique parle peu de Louis de Funès. François Truffaut le dit « magnifique » dans *Arts*, il est cité par *France-Soir*, *Libération*, *La Croix*... Mais il est vrai que les journaux dissertent longuement sur *La Traversée de Paris*, son esprit, son sens, sa portée politique, morale et historique. Et, quant au film lui-même, le jury du festival de Venise a tranché : pas de lion d'or, cette année-là, mais la coupe Volpi de l'interprétation masculine va à Bourvil. L'acteur normand n'a pas fait le voyage, retenu par la tournée d'une opérette, mais Gabin est à Venise... où il s'enferme, furieux, dans sa chambre d'hôtel après l'annonce du palmarès. En salles, le film est un succès, et même un des plus beaux succès de l'année. Une fois de plus, Louis de Funès a participé à une des grandes aventures du moment.

*

* *

Meilleurs résultats de première exclusivité à Paris en 1956 :

Par ordre de recettes :

1. – Les Grandes Manœuvres 158 719 755 francs
2. – Gervaise 155 495 645 francs
3. – Continent perdu 147 933 245 francs
4. – La Traversée de Paris 136 307 238 francs
5. – La Main au collet 124 094 555 francs
6. – Le Monde du silence 120 353 625 francs

Par ordre d'entrées :

1. – Continent perdu 413 591 entrées
2. – La Main au collet 413 467 entrées
3. – Gervaise 371 385 entrées
4. – Les Grandes Manœuvres 342 230 entrées
5. – L'homme qui en savait trop 329 636 entrées
6. – La Traversée de Paris 304 332 entrées

La Traversée de Paris est sorti le 26 octobre 1956. Anticipons : moins d'un an plus tard, le 23 août 1957, sortira le premier film dans lequel Louis de Funès tient le premier rôle, *Comme un cheveu sur la soupe*. Et huit mois plus tard encore, le deuxième, *Ni vu ni connu*. Entre la révélation du talent immense d'un comédien sous-estimé et le moment où ce comédien accède enfin au sommet d'une affiche, il ne faudrait pas passer sous silence une étape aujourd'hui bien oubliée, *Courte Tête*. Car ce film, sorti quatre mois après *La Traversée de Paris* et six mois avant *Comme un cheveu sur la soupe*, est un joyau de la comédie populaire des années 50 en même temps qu'un des films les plus attachants de la carrière de Louis de Funès, même s'il n'y est pas particulièrement éblouissant.

Courte Tête est l'œuvre d'un cinéaste si bien oublié qu'en 1997, à sa mort, aucun des grands quotidiens français n'a consacré une ligne à sa

nécrologie. Pourtant, Norbert Carbonnaux fut considéré comme le plus sûr jeune talent du film comique français, et Courte Tête comme son film le plus abouti. Trois ans après *Les Corsaires du bois de Boulogne* et leur loufoquerie bon enfant, Carbonnaux fait appel au plus parigot des fournisseurs d'histoires du cinéma français, Albert Simonin. Il signe l'adaptation de son scénario et en demande les dialogues à Michel Audiard.

Entre son premier dialogue écrit pour le cinéma en 1948 (*Mission à Tanger* d'André Hunebelle avec Louis de Funès en général espagnol) et son dernier scénario en 1985 (*On ne meurt que deux fois* de Jacques Deray, assistant réalisateur de *Courte Tête*), Audiard écrit une œuvre extraordinaire. En 1956, il n'a pas encore le statut que lui confèrera *Les Tontons flingueurs* (de Georges Lautner, l'autre assistant réalisateur de *Courte Tête*), succès commercial imposant et chef-d'œuvre d'écriture. Mais son style est déjà là, avec ses sentences vertigineuses, une faconde mi-argotique mi-savante chez les personnages les plus inattendus, une singulière manière de verrouiller les caractères en quelques répliques...

« Olivier Parker. – Vos délices du Cardinal ?

Le garçon. – Du homard, monsieur... Poché. Poché dans un fond à la viennoise, moitié tokay, moitié malvoisie, repris dans une Neubourg classique, froncé en brioche à l'anglaise avec queues d'écrevisses sur émincé de truffes, flambé fine champagne et nappé crème fraîche. Avec ou sans paprika ?

Olivier Parker. – Euh... Avec paprika. »

Dialogue entre Olivier Parker (Fernand Gravey) et le garçon de restaurant (Pascal Mazotti) dans *Courte Tête*.

L'argument de *Courte Tête* est l'arnaque dite du « cheval perdant ». Un aigrefin des champs de courses repère un pigeon – en l'occurrence un gros éleveur de volailles venu de province – et se fait passer pour un entraîneur au fait des secrets les mieux gardés du turf. Il lui livre un tuyau concernant un tocard absolu, qu'il jure être certain de la victoire à une cote mirifique. Le pigeon est prêt à parier une grosse somme mais, pour ne pas influencer la cote du cheval au PMU, l'escroc propose de la miser lui-même au guichet juste avant la fermeture des paris. Or il ne parie pas et empoche la mise. Mais, dans *Courte Tête*, les choses tournent mal : par un concours de circonstances imprévisible, l'escroc est dépassé par les événements et finit lui-même par croire aux chances de son tocard, *Reine de Cachemire*. Affolé, il mise la somme colossale que lui a remise son pigeon... et perd tout. Et il découvre qu'au dernier moment sa dupe a misé sur un autre cheval et a gagné une fortune.

L'escroc sera Fernand Gravey. S'il ne compte pas aujourd'hui parmi les légendes du cinéma français en noir et blanc, il est un des acteurs les plus

familiers au public des années 50. Sa carrière, commencée à sept ans dans *Saida a enlevé Manneken-Pis* d'Alfred Machin, en 1913, s'étalera sur presque soixante ans en plus de soixante-dix films, dont *Toute la ville danse* de Julien Duvivier ou *La Ronde* de Max Ophüls... Il a déjà croisé la route de Louis de Funès dans *Du Guesclin*. C'est sur son personnage raide et affable à la fois, incarnation de la bonne éducation – et donc escroc parfaitement vraisemblable –, que se construit le film.

Faux entraîneur aux manières onctueuses et tranchantes à la fois, Gravey est assisté d'un faux jockey, Jacques Duby, jeune comique lui aussi passé par le cabaret. Sa victime sera Jean Richard, pour un énième rôle avec accent rural. Celui-ci sera également harponné par une vedette féminine du music-hall habituée aux rôles cinématographiques musqués, Micheline Dax, qui sera deuxième au générique malgré la relative modicité de son rôle. Le troisième escroc est un faux ecclésiastique avec soutane et chapeau rond à pompon, qui va également se transformer en colonel à particule puis en garçon d'écurie pour les besoins de l'arnaque. C'est Louis de Funès. Son personnage, qui n'est pas spectaculairement gâté par Michel Audiard, constitue toutefois un beau terrain de jeu pour l'acteur : il doit jouer de l'apparence, de la voix et de l'accent pour être crédible et convaincant auprès de Ferdinand Galiveau, l'éleveur de Parthenay.

Evidemment, comme dans sept autres films de 1956, Darry Cowl apparaît dans *Courte Tête* en concierge de l'hôtel Lutetia, avec son habituel débit saccadé et précipité pour lequel Audiard écrit quelques interventions pittoresques. Les deux assistants réalisateurs de Norbert Carbonnaux, on l'a vu, sont promis à un bel avenir : il s'agit de Jacques Deray et de Georges Lautner. Celui-ci raconte aujourd'hui combien Carbonnaux est un metteur en scène particulièrement agréable pour ses acteurs. Il évoque « un homme un peu obsessionnel, qui racontait à l'avance toutes les scènes à ses comédiens. Il les jouait, et il jouait même tout le temps. J'ai souvenir d'avoir entendu et réentendu la scène du début du film, avec Fernand Gravey qui nourrit les pigeons : Carbonnaux faisait même les rou-coulements des pigeons. » Il compte parmi les réalisateurs qui tiennent au confort moral de ses acteurs : « Jamais il n'avait d'accrochage avec les comédiens. Jamais un mot plus haut que l'autre. »

Après *Courte Tête*, la carrière de Norbert Carbonnaux subit un certain ralentissement. Le plus sûr talent du cinéma de comédie français sera oublié en quelques années, au point même qu'Albert Simonin et Michel Audiard pourront tranquillement réutiliser une arnaque semblable comme trame du *Gentleman d'Epsom*, en 1963, Louis de Funès étant la dupe de Jean Gabin comme Jean Richard était celle de Fernand Gravey dans *Courte Tête*. Supportant très mal un déclin aggravé par son intempérance, Carbonnaux ne tournera plus que cinq films jusqu'à *L'Ingénu* en 1972, à cinquante-quatre ans.

Le scénario a été amputé d'une série de scènes qui concernent

directement de Funès. La légende voudra qu'elles aient été interdites par la censure. Il est plus vraisemblable qu'elles n'ont jamais été tournées tout simplement parce que, telles qu'elles ont été écrites par Michel Audiard, elles auraient mobilisé une figuration importante dans un vaste décor sans avoir rien à voir avec le récit principal (ni l'escroc Fernand Gravey, ni sa dupe Jean Richard n'y apparaissent). En effet, après leur nuit dans le cabaret au mambo interlope, le vrai général des Empois (Max Révol) envoie chercher le faux colonel de la Frapinière (Louis de Funès) pour une prise d'armes au Polygone de Vincennes. Sur place, après une longue tirade pleine de vanité militaire du général, le colonel commande une minute de silence qui s'éternise interminablement, tout simplement parce que sa montre est en panne. Le dialogue comme la scène sont du plus bel antimilitarisme audiardien. Dans le film, réveillé à l'aube par un sous-lieutenant envoyé à son hôtel, de Funès s'esquive discrètement en costume d'ecclésiastique.

« Mon vieux lapin, ça y est. Votre nomination est sur la table du ministre et un peu appuyée par les amis de l'état-major. Avant huit jours, vous passez général. J'y tiens : la charnière de Sedan vous a claqué dans les mains ; vous avez reculé sur la Somme ; vous avez reculé sur la Loire et vous avez perdu plus que votre part d'Indochine. Si nous devons garder le peu qui nous reste, je ne dis rien. Mais si on doit le perdre, je n'admettrai pas qu'un autre que vous, surtout en remplacement de ce pauvre Manfrin... Manfrin, voyons... Manfrin, le père du pliant de campagne et de la selle à dossier. Fauché. On a juste retrouvé ses bottes et sa jugulaire. Un 77 qu'il n'a pas vu venir. Un 77 ou un 58... Enfin un autobus qu'il ne prenait jamais. »

Discours du général des Empois (Max Révol) au faux colonel de la Frapinière (Louis de Funès) au Polygone de Vincennes, scène coupée du scénario de Courte Tête.

Il reste quelques scènes savoureuses à de Funès : la première confrontation avec Olivier Parker, lorsqu'il défend ses petites arnaques de faux curé face aux ambitions démesurées du faux entraîneur ; la scène de beuverie au cabaret, au cours de laquelle il donne un cours d'équitation juché sur le dos d'un serveur ; un numéro de garçon d'écurie à Chantilly dans lequel il arbore de fausses moustaches et un rictus qui rappellent le policier d'Ah ! Les belles bacchantes !.

« Olivier Parker. – Je vous habille comme un Windsor, je vous mets sur un coup unique et vous vous dérobez pour aller vous ivroger dans des sentines.

Prosper. – Mais... il n'aime pas vos manières, ça ne se discute pas.

Olivier Parker. – Ça ne se discute pas, en effet. Il vendait du gagnant à trois cents balles l'enveloppe, je vends du perdant à six cent mille. Je décèle en vous un homme d'expérience, mon père. Or tout homme d'expérience doit admettre que le turf est la plus vaste entreprise de

pigeonnage en ce bas monde. Six cent mille francs à éponger en trois coups. Le pigeon royal, mon père ! Celui qu'on rencontre une fois dans son existence, le prédestiné, le tout cuit : Ferdinand Galiveau, marchand de volailles à Parthenay. Cent mille francs dès demain, deux cent mille francs pour suivre, trois cent mille le coup dur fait, l'estouffade finale.

Amédée. – Avec la petite sainte Thérèse, c'est que cinq mille peut-être, mais c'est du sûr. Pas de glorieuse incertitude.

Prosper. – Ne confondons pas procession avec steeplechase, j'ai horreur du mauvais esprit. »

Dialogue entre Olivier Parker (Fernand Gravey), Prosper (Louis de Funès) et Amédée (Jacques Duby) dans *Courte Tête*.

Sorti en salles le 27 février 1957, *Courte Tête* va battre le bientôt légendaire *Sissi* en première semaine et attirer 183 381 spectateurs en cinq semaines d'exclusivité (Balzac, Helder, Scala et Vivienne, combinaison parisienne classique), distancé seulement, parmi les sorties du mois, par *Anastasia* d'Anatole Litvak avec Ingrid Bergman et Yul Brynner. C'est un succès public, le film de Carbonnaux faisant aussi l'objet de longues critiques détaillant son type de comique (burlesque, comique « réaliste », cabaret, « moderne » ?), le com-parant à *Il bidone* de Federico Fellini ou le situant au niveau de Jacques Tati. De l'avis général, *Courte Tête* démode Fernandel ! Ce film va apporter à de Funès une consécration critique rétrospectivement impressionnante : Jean-Luc Godard salue sa « déjà longue carrière » dans *Les Cahiers du cinéma*, François Truffaut titre « Enfin un bon film comique ! » dans l'hebdomadaire *Arts*, tout en célébrant son travail d'acteur. Certes, on évoque ici ou là son « jeu parfois déplaisant » (*La Croix*) mais on parle aussi de lui comme du « nouveau Fregoli de l'écran (...) tour à tour faux curé, faux colonel et faux entraîneur » (*L'Humanité*), il est « irrésistible dans un rôle à la Fregoli » (*Le Monde*), il « s'en tire beaucoup mieux » que Jean Richard et Darry Cowl (*France Observateur*)... Dans *Radio Cinéma Télévision*, une phrase en dit long sur la position qu'il a atteinte dans le cinéma français : « De Funès joue les de Funès avec toujours plus de conviction. » Il est déjà connu au point d'être considéré comme prévisible par certains critiques. Il est bien temps qu'il accède enfin aux premiers rôles.

« Le meilleur plan de la déjà longue carrière de Louis de Funès est dans *Courte Tête*. C'est celui où, la bouche amère après une nuit d'orgie, il s'éveille un matin, ébloui par le jour, dans un palace de la rive gauche, et râle une seconde du fond de son cœur contre le médiocre métier de pâle filou que lui a réservé le sort. » Jean-Luc Godard, *Les Cahiers du cinéma*, avril 1957.

« Le jeu de Fernand Gravey, un peu trop boulevardier, insistant et quelque peu "avant-guerre" détonne en regard de celui, plus moderne et combien plus efficace, de Jean

Richard, Louis de Funès et Darry Cowl, des admirables comédiens formés par le cabaret, école dont on ne soulignera jamais trop les mérites. » François Truffaut, Arts, 6 mars 1957.

Meilleures entrées à Paris, semaine du 27 février-1^{er} mars au 5-7 mars 1957 :

1. – Anastasia (1^{re} semaine, 4 salles, 2 888 pl.) : 67 964 entrées
2. – Le Feu aux poudres (1^{re} semaine, 3 salles, 6624 pl.) : 65 214 entrées
3. – Courte Tête (1^{re} semaine, 4 salles, 2 540 pl.) : 56 262 entrées
4. – L'Homme à l'imperméable (2^e semaine, 3 salles, 5917 pl.) : 55 511 entrées
5. – Sissi (1^{re} semaine, 3 salles, 4 181 pl.) : 52 444 entrées

Mais que vaut Louis de Funès, juste avant d'y parvenir ? Bien moins assurément que bien d'autres comiques du moment, que Jean Richard, Raymond Bussières, Bourvil ou Noël-Noël, sans même parler de Fernandel, toujours n° 1 du genre. Puisque le cinéma est également une discipline statistique, où le voit-on dans les arides tableaux du Film français ? Dans le bilan de l'exploitation pour la saison 1956-1957 (donc les films sortis entre le 16 août 1956 et le 15 août 1957), 140 films ont dépassé les 30 millions de francs de recettes à Paris et dans la douzaine de « villes clés » de province : de Funès figure dans La Traversée de Paris (4^e du classement), Courte Tête (30^e) et La Loi des rues (54^e). Si on prend le classement en nombre d'entrées, qui favorise les salles à bas tarif et donc le public populaire des cinémas de quartier, il apparaît dans quatre films : La Traversée de Paris (4^e), Courte Tête (33^e), La Loi des rues (50^e) et Bonjour sourire (136^e). Il gagne déjà bien sa vie, il se prépare maintenant à changer de statut.

7. – Le haut d’une modeste affiche

(Comme un cheveu sur la soupe et Ni vu ni connu, 1956-1958)

Jules Borkon – Julius Borku de son vrai nom, né en 1896 à Daugavpils, Lettonie – est un de ces producteurs hauts en couleur, dont acteurs, techniciens et journalistes colportent la chronique tantôt avec de grands rires, tantôt avec de profonds soupirs. Colosse de presque deux mètres issu d’une famille du cirque, il a été producteur et manager d’artistes « visuels » comme le music-hall européen en consomme par régiments entiers à cette époque où les soirées de spectacle durent trois ou quatre heures et mélangent genres et styles. Après avoir notamment travaillé pour l’immense clown Grock, il mise sur la « petite femme » à une époque où la danseuse plus ou moins déshabillée devient un secteur franchement porteur, libéralisation oblige. Pour l’état civil, il exerce la profession de directeur de théâtre, possédant et cédant tour à tour plusieurs théâtres, un pied dans le boulevard, un autre dans le spectacle « de genre ». La quarantaine venue, Borkon crée Champs-Élysées Production en 1950, son « autorisation d’exercer l’activité de producteur, carte n° 360-4104 » lui étant délivrée par le CNC en octobre 1951. Il produit des films dans tous les genres, mais avec un flair certain : Les salauds vont en enfer de Robert Hossein, Crime et châtiment avec Jean Gabin et Marina Vlady et surtout des films avec Robert Lamoureux, dont Papa, Maman, la bonne et moi et Papa, Maman, ma femme et moi.

C’est un producteur comme on les représente dans les films : un accent à couper au couteau et une syntaxe sommaire, des idées sur tout, des certitudes chevillées au corps et une tendance caricaturale à la ladrerie. Moustache raconte dans ses mémoires que, sur le tournage des extérieurs de Ni vu ni connu, le temps a changé entre deux journées et que, sur le plateau, on attend patiemment que le soleil se montre pour tourner en étant raccord avec les plans de la veille. Borkon s’impatiente, puisque chaque journée de retard coûte cher. Après avoir demandé plusieurs fois que l’on reprenne le tournage et s’être fait répondre qu’il n’y a toujours pas de soleil, il s’exclame : « Ecoutez, dans la vie, pas soleil tous les jours... Et les gens vivre quand même... alors vous, tourner quand même. »

Borkon caresse l’idée de procéder en France comme les studios américains, en s’attachant les acteurs par contrat. Selon des témoins

d'époque, c'est en allant voir les créatures d'Ah ! Les belles bacchantes ! qu'il repère Louis de Funès, qu'il voit ensuite travailler sur Papa, Maman, la bonne et moi et Papa, Maman, ma femme et moi. Borkon lui propose d'accéder enfin au sommet de l'affiche avec un contrat pour trois films en vedette. Pour le premier, le producteur veut faire appel à un acteur de second plan passé à la réalisation, Maurice Regamey. On l'a vu, de Funès et lui se connaissent depuis belle lurette, par leurs travaux communs dans les studios comme par Un tramway nommé Désir.

« Quand j'arrive sur les Champs-Élysées pour rencontrer Jules Borkon qui me propose de réaliser Comme un cheveu sur la soupe, je vois une place libre dans la contre-allée pour garer ma 4CV Renault. Je commence ma manœuvre quand arrive une autre voiture qui me chope la place en se garant en marche avant. Je crie au type "Va donc, eh, espèce d'enc..." et je vais me garer ailleurs. Quand j'arrive dans le bureau de Borkon, je le reconnais et il me reconnaît : c'est lui qui m'avait pris la place.

« A son propos, je raconte toujours une histoire savoureuse. Un jour, nous étions dans son bureau et le téléphone sonne. Il décroche et ça donne à peu près ça : "Borkon, da... da... da... ya ne ponimayu... da... da... do svidaniya." Il raccroche et il me dit : "Excusez-moi, c'était Londres." »

Entretien de l'auteur avec Maurice Regamey.

Regamey a accédé en 1956 au long métrage avec Honoré de Marseille avec Fernandel, qui est en fait l'adaptation cinématographique d'un disque de sketches : quelques scènes en costume sur la naissance de la ville ou l'invention de la pétanque, puis des saynètes de la vie marseillaise mêlées de chansons en play-back avec, pour finir, un concours de beautés en maillot de bain. L'acteur, qui avait confié auparavant deux courts métrages à Regamey pour tester ses capacités de réalisateur, rêvait qu'Honoré de Marseille soit une série télévisée de douze épisodes. Il en a résulté finalement un brave film du dimanche, sorte de Si Paris nous était conté sans le souffle de Guitry. Rien de très glorieux mais c'est un des cinq films sortis en 1956 par Fernandel, qui assure ainsi sa tranquille domination sur la comédie populaire de consommation courante.

Comme un cheveu sur la soupe dispose, dès le synopsis, d'un argument plus intéressant. Jules Borkon, en convoquant le réalisateur, lui a seulement donné le titre du film. A lui de construire le film autour... Maurice Regamey, Jean Redon et Yvan Audouard s'inspirent d'abord des Tribulations d'un Chinois en Chine de Jules Verne pour l'écriture du scénario. Cette référence disparaîtra du générique et de l'argumentaire du film au moment de sa sortie. La trame est – une fois de plus dans le cinéma de cette époque – la renommée soudaine d'un personnage et ses conséquences comiques : meurtri par une énième peine d'amour, le

compositeur Pierre Cousin décide de mettre fin à ses jours ; au moment où il va se noyer dans une écluse, une jeune fille se jette à l'eau sous ses yeux ; il la sauve mais décide de poursuivre son projet, cette fois-ci en faisant appel à un tueur à gages qui aura pour mission de l'abattre même en cas de contrordre de sa part ; or, il se trouve que la presse à potins a révélé son sauvetage, que la jeune fille est une chanteuse, Caroline Clément, et que leur aventure tombe à point pour mettre sur orbite leur carrière à tous les deux... La télévision est un des ressorts de Comme un cheveu sur la soupe, le nœud final de l'intrigue se nouant lorsque le compositeur et la chanteuse apparaissent sur le petit écran. C'est le bon moment : si les débats sur le poids de la télévision, son pouvoir de célébrité instantanée autant que sur le cynisme de ses pratiques ne se posent évidemment pas encore dans les termes qu'ils connaîtront plus tard, les possibilités romanesques de l'« étrange lucarne » commencent à passionner les scénaristes.

Nombre de postes de télévision déclarés au 1^{er} février 1958, par département :

Paris, Seine et Seine-et-Oise : 305 446, Nord : 117 383, Pas-de-Calais : 52848,
Bouches-du-Rhône : 36 044, Rhône : 24 687 (...) Deux-Sèvres : 4, Aveyron : 2, Gers :
2, Finistère : 1, Lot : 1.

La France est encore sous-équipée en télévisions : à peine plus de 400 000 postes déclarés début 1957, soit quinze fois moins qu'en Grande-Bretagne ! Il n'y a que 3,3 % des foyers français qui soient équipés, contre 44 % de l'autre côté de la Manche. Il faut dire que le prix est encore élevé : 100 000 francs au minimum pour l'achat d'un poste à écran de 43 cm (le premier standard de 36 cm est en train de disparaître), alors qu'il coûte 70 000 francs en Allemagne fédérale. Certes, la croissance du nombre de postes de télé-vision est rapide : 442 000 récepteurs recensés au 1^{er} janvier 1957, 650 000 au 1^{er} septembre 1957 ; 705 815 postes sont déclarés au 1^{er} février 1958, mais on estime que, compte tenu des fraudes, ils sont en fait plus de 870 000, le cap du million étant atteint au cours du printemps. Mais il y a encore dix fois plus de postes de radio. Surtout, les émetteurs en service ne couvrent que 40 % de la population, la RTF arguant régulièrement de nouveaux retards budgétaires et techniques pour expliquer les « trous » immenses du maillage hertzien : un triangle Saint-Etienne-Nîmes-Aurillac, un autre entre Grenoble, Aix-en-Provence et Monte-Carlo, une bonne partie du Centre-Bretagne ne sont pas couverts. Pour des lustres encore, les Français des zones rurales et même des banlieues se plaindront d'une réception insuffisante voire impossible.

La télévision et les milieux du cinéma ont des rapports distants. Ce sont plutôt les exploitants de salles qui s'inquiètent des progrès du petit écran.

En 1950, des syndicats d'exploitants de France, Belgique, Grande-Bretagne, Italie, Suisse, Pays-Bas et Luxembourg avaient solennellement demandé aux producteurs l'interdiction de « la vente ou la location à tous les réseaux de télévision de films de cinéma produits pour une exploitation cinématographique commerciale, quelle qu'en soit l'origine ou l'utilisation ». Mais on rêve aussi de relations harmonieuses : le 2 juin 1953, trois salles des Champs-Élysées (Marbeuf, Marignan et Raimu) ont diffusé en direct le couronnement de la reine Elizabeth II d'Angleterre.

Du côté des cinéastes et des producteurs, on ne s'inquiète pas trop. Marcel L'Herbier, réalisateur du *Mystère de la chambre jaune* et de quelques dizaines de films de facture très classique, est un des premiers réalisateurs à sauter le pas et à travailler pour la télévision. Dès 1953, il a tourné *Adrienne Mesurat* d'après Julien Green – un des premiers téléfilms français – puis *Les Fausses Confidences* et *Le Jeu de l'amour et du hasard* d'après Marivaux, mais aussi une série d'émissions sur la vie des grands hommes et la série « Cinéma en liberté », qui explore un thème illustré par des images de grands films (la bicyclette au cinéma, l'enfant au cinéma...).

On voit peu de films à la télévision en France, et seulement lorsque leur exploitation en salle est achevée. L'unique chaîne française en diffuse treize au cours du mois de janvier 1957, par exemple. Mais cinq seulement sont français : *Simplet* avec et de Fernandel (1942) et *Le Schpountz* de Pagnol avec Fernandel (1948), *Contre-enquête* de Jean Faurez (1946), *Aux Deux Colombes* de Sacha Guitry (1949) et *Madame de...* de Max Ophüls (1953). Les huit autres films programmés sont six longs métrages américains, un italien et un britannique. Les foyers français qui captent Télé-Luxembourg se font proposer, ce même mois, vingt-deux films dont dix-huit français (le plus récent étant *Les Dents longues* de Daniel Gélin, de 1953, dans lequel de Funès fait une apparition). Ceux qui sont atteints par Télé Monte-Carlo voient vingt-six films dont quatorze français (dont *La Fugue de monsieur Perle* de Pierre Gaspard-Huit, sorti en 1952).

Avant que les syndicats français du cinéma ne s'alertent vrai-ment, la presse professionnelle se fait l'écho d'inquiétudes dans les autres pays européens. En Italie, les organisations d'exploitants de salles protestent très officiellement auprès du gouvernement contre l'installation de téléviseurs dans les bars, restaurants et halls d'hôtels – concurrence déloyale, affirment-ils. Et, en Grande-Bretagne, jusque-là eldorado européen du cinéma, la fréquentation des salles baisse de 19 % au deuxième trimestre 1957, soit 50 millions de spectateurs de moins d'avril à juin. Il se trouve qu'il y a dans l'archipel plus de 7,5 millions de foyers équipés, soit 30 millions de téléspectateurs. Le combat des exploitants de salle britanniques devient plus âpre : ils réclament devant les tribunaux que désormais aucun film encore en exploitation ne puisse être diffusé par la

télévision. Et, aux Etats-Unis, les projets de diffusion des films à la demande, qui annoncent la pratique du pay-per-view, trouvent encore plus d'adversaires que de défenseurs.

« Ce serait une tromperie que de faire croire aux spectateurs qu'ils peuvent voir à la télévision payante le même spectacle que sur le grand écran d'un cinéma. Montrer de tels films à la TV consiste à supprimer d'un seul coup tous les progrès techniques du cinéma pour le ramener à la projection clignotante de ses débuts. » Chicago Daily News, septembre 1957.

Les professionnels français sont donc d'autant plus sereins qu'après une baisse continue au cours de la fin des années 40, la fréquentation est repartie à la hausse en 1952 : 359 millions de spectateurs cette année-là, 370 en 1953, 383 en 1954, 395 en 1955, 400 en 1956, 411 en 1957. La baisse de fréquentation commencera en 1958 (371 millions d'entrées) pour ne s'interrompre qu'en 1971 (à 170 millions).

En cette année 1957, la presse corporative est plus passionnée par les investissements de modernisation des salles françaises que par les nuages que l'on distingue loin à l'horizon. Elle note que seulement 33 % des cinémas sont équipés en « techniques nouvelles » (projection en anamorphose sur écran large, déroulement horizontal de la pellicule...) mais génèrent déjà 60 % du chiffre d'affaires annuel. Mais en Grande-Bretagne, ce sont 82 % des salles qui en disposent ! En juin 1957, Gary Cooper en personne inaugure les escalators qui font du Rex, à Paris, « le cinéma le plus moderne et le plus confortable d'Europe ». Quelques semaines plus tard, la MGM ouvre dans la banlieue de Rome le premier drive-in d'Europe, avec un écran de vingt mètres de haut sur trente-huit de large. Dans chacune des 800 voitures qu'il peut accueillir, des haut-parleurs individuels permettant d'écouter, au choix, la version originale ou la version doublée du film.

On prend même le temps de s'attarder à des débats latéraux comme la « désyndicalisation » des tournages américains en France. Car, comme en écho au durcissement de la Guerre froide entre Union soviétique et Etats-Unis, et à la « chasse aux sorcières » qui traque les « rouges » dans les studios de Hollywood, il est annoncé que les tournages américains en France embaucheront en priorité « techniciens et acteurs ayant rompu avec la CGT communiste ».

*

* *

Dans l'immédiat, Jules Borkon a mis les moyens pour la promotion de

son film : pendant plusieurs semaines à partir du 11 janvier 1957, Le Film français publie à chaque numéro, dans ses pages rédactionnelles, une photo-légende annonçant Comme un cheveu sur la soupe. On voit successivement Louis de Funès examinant des dessous féminins au-dessus d'une valise ouverte, se réchauffant devant le poêle du commissariat de police avec son pantalon aux chevilles, offrant un petit bouquet à Noëlle Adam, festoyant au champagne avec Nadine Tallier...

Le tournage commence aux studios Franstudio de Saint-Maurice le 26 décembre 1956, date à laquelle on ne fait jamais tourner les grosses vedettes et où la location des studios et du matériel est moins chère. Le film n'est pas une grosse production mais dispose du confort minimal. Jules Borkon est présent tous les jours sur le plateau, se mêlant de tout avec son accent russe et ses sentences définitives, ce qui ne l'empêche pas d'adresser également des lettres à Maurice Regamey pour lui reprocher d'utiliser trop de pellicule.

La partenaire principale de Louis de Funès est Noëlle Adam, dix-neuf ans, qui jusque-là était surtout danseuse. Elle est apparue dans des comédies musicales à Broadway et Margot Capelier, qui a introduit en France le métier de directeur de casting, l'a remarquée à la Nouvelle Eve. Prise sous contrat elle aussi par Jules Borkon, elle se trouve pour la première fois devant les caméras pour incarner la chanteuse dépressive Caroline Clément. « Le tournage commençait par la scène de ma tentative de suicide dans une écluse, se souvient-elle. Comme de Funès ne savait pas nager, on avait installé des bâches sous l'eau. » Elle découvre avec docilité le métier d'actrice, et conserve aujourd'hui le souvenir de la gentillesse et de la prévenance de Louis de Funès. S'il était prévu que Noëlle Adam soit doublée par une chanteuse plus expérimentée, ce sera finalement sa voix qui sera retenue pour les deux chansons du film, après quelques cours chez la célèbre professeur Annette Charlot. Pourtant, ni Mon cœur et moi, ni Tu ressembles à la vie, chantées par Noëlle Adam sur des paroles de Jean Broussolle, et dont l'une et l'autre mélodie sont régulièrement citées dans la bande originale du film de Georges Van Parys, n'ont jamais été diffusées en disques.

Maurice Regamey fait sa dernière apparition à l'écran dans Comme un cheveu sur la soupe. Il incarne le turfiste malheureux debout à la droite d'Amédée (Jacques Jouanneau) lorsque celui-ci gagne aux courses la somme nécessaire pour rembourser Pierre Cousin (Louis de Funès).

Maurice Regamey fait régner une bonne ambiance sur le plateau. Il a rassemblé dans sa distribution quelques anciens Branquignols (Christian Duval, Roger Saget), de jeunes noms de la comédie (Jacques Jouanneau, Jean-Pierre Cassel, Christian Méry) ou de jolies filles en vue (comme Nadine Tallier en entraîneuse de boîte de nuit), ainsi qu'un certain nombre

de seconds rôles solidement expérimentés, qu'il a croisés sur les plateaux pendant ses années d'acteur (Léo Campion, Pierre Stéphane ou l'immense mime Etienne Decroux dans le rôle merveilleusement bavard d'un fou astrologue). « Maurice Regamey avait été comédien, ce qui aidait dans ses relations avec ses acteurs, se souvient Noëlle Adam. Mais c'était quand même un réalisateur très moyen. Même si c'était son premier film en vedette, de Funès voulait mettre son grain de sel. » Comme à chaque tournage ou presque, il propose sur le plateau des changements par rapport aux scènes écrites. Ainsi son personnage, lors d'une des tentatives de suicide, se jette du pont de l'Archevêché et atterrit sur le tas de sable d'une péniche qui passe sur la Seine. Le scénario prévoit : « Marcellin à moitié groggy s'ébroue dans le sable, il est furieux. Il refuse l'aide du marinier pour se lever et se brosse en ronchonant. » A la place de ce jeu-là, il mime avec de grands gestes furieux sa chute tout en agitant les lèvres comme s'il donnait de véhémentes explications rendues inaudibles au spectateur par le bruit aux alentours. Tourné en plan moyen, un jeu efficace de film muet, hélas mal raccordé à celui du marinier qui dit, à haute et intelligible voix, comme il est prévu par le scénario : « Vous alors, on peut dire que vous êtes veinard... La semaine dernière, je transportais des briques. »

Le scénario original prévoit, à la séquence 248, lorsque Marcellin joue du piano en solo lors du tournage de l'émission de télévision : « Travelling avant cadrant Marcellin en plan rapproché, ses mains hors champ. Ceci pendant tout le morceau. » Pourtant, au moment de la rédaction du scénario, Maurice Regamey n'ignore pas l'ancien métier de Louis de Funès. A l'image, celui-ci va jouer du piano, non seulement en accompagnant Noëlle Adam dans ses chansons, mais aussi dans quelques interventions en soliste, comme dans sa scène d'exposition dans laquelle il joue lugubrement La Marche funèbre de Frédéric Chopin avant sa première tentative de suicide, ou lorsqu'il fait entendre une mélodie inédite à la jeune Caroline. Georges Van Parys a peut-être même profité de la compétence de l'acteur en accentuant le burlesque musical de sa partition des premières scènes du film. Mais, curieusement, c'est dans le premier film dont il est la tête de distribution que Louis de Funès joue du piano à l'écran pour la dernière fois ! Plus jamais on ne le verra au clavier, après qu'il eut fait profiter le cinéma de son expérience de pianiste au moins une demi-douzaine de fois avant de devenir une vedette.

Le taux de remplissage des salles (que l'on appelle à l'époque « indice de fréquentation ») est le thème récurrent de dizaines d'éditoriaux et de dossiers de la presse professionnelle. Dans les cinémas d'exclusivité, qui sont les plus prospères de Paris, il ne dépasse les 50 % que la semaine du jour de l'an 1958 ! Une raison principale : la désaffection des séances d'après-midi, le plus souvent désertes. Revendication des professionnels : que le tarif réduit soit autorisé pour les « matinées », comme c'était le cas avant-guerre et comme cela se pratique dans d'autres capitales européennes. Cela ne sera obtenu qu'à l'aube des années 70.

Au moment de la sortie du film, le 23 août 1957 (après une première projection à Lille dès la fin du montage, le 24 avril), Jules Borkon met les moyens de ses ambitions sur son premier film avec de Funès, notamment avec des publicités dans la presse reprenant l’affiche de Bertrand, qui stylise le visage de l’acteur en lui donnant la forme d’une soupière entourée de trois accortes jeunes femmes. La combinaison de salles de première exclusivité est éga-lement ambitieuse : six cinémas totalisant 7 270 places, ce qui fait de *Comme un cheveu sur la soupe* la plus importante sortie de la semaine et même du mois, *Sissi impératrice* avec Romy Schneider étant sorti la semaine précédente dans seulement trois salles totalisant 5 917 places. Mais cet été est un été pourri : le 15 août, il a fait 14° à Paris, sous un temps pluvieux. La semaine de la sortie de *Comme un cheveu sur la soupe* sera pour la fréquentation des salles plutôt médiocre – 27,5 % de taux de remplissage dans les salles d’exclusivité parisiennes, pour une moyenne annuelle de 28,5 %. Mais, dans ses six salles d’exclusivité, le film de Regamey est partout en dessous de ce chiffre : 12 % de sièges occupés en moyenne à chaque séance au Palais-Rochecouart, 14,6 % au Lutetia, 17,2 % au Folies, 18,8 % au Sélect-Pathé, 24,8 % au George V, 26,6 % au Paramount. La même semaine sort *Les Lavandières du Portugal*, fantaisie de Pierre Gaspard-Huit avec Darry Cowl et Jean-Claude Pascal, qui reprend opportunément le titre de la chanson d’André Popp et Roger Lucchesi, un des plus grands succès populaires des années 50, enregistré par quarante-trois artistes et orchestres différents en trois ans. Dépassée par *Comme un cheveu sur la soupe* en nombre de spec-tateurs en première semaine, cette comédie trouve manifestement mieux son public : 27,1 % de remplissage au Paris, 32,7 % au Berlitz, 35,9 % au Wepler.

Les films en 1^{re} exclusivité à Paris, semaine du 21-23 au 27-29 août 1957

1. *Comme un cheveu sur la soupe* (1^{re} semaine, 6 salles, 7 270 places) 48 366 entrées, 13 663 080 F.
2. *Sissi impératrice* (2^e semaine, 3 salles, 5 917 places) 48 175 entrées, 17 034 270 F.
3. *Les Lavandières du Portugal* (1^{re} semaine, 3 salles, 4 181 places) 43 684 entrées, 15 598 645 F.
4. *L’Enfer des Tropiques* (2^e semaine, 3 salles, 6 624 places) 41 865 entrées, 14 210 262 F.
5. *Affaire ultrasecrète* (1^{re} semaine, 4 salles, 3 329 places) 28 426 entrées, 8 776 090 F.

La semaine suivante, la fréquentation fléchit pour le film de Regamey. Il a beau être en deuxième place du classement en nombre de spectateurs

(42 366 contre 43 593 aux Lavandières du Portugal), le rendement est trop faible et Pathé, le distributeur du film, retire l'échelle : la semaine suivante, la même combinaison de salles accueille Guerre et Paix. Le Palais-Rochecrouart passe d'une recette de 1 528 960 francs avec un siège sur dix occupé par Comme un cheveu sur la soupe à 4 452 455 francs avec plus d'un siège sur trois. Avec seulement deux semaines d'exclusivité et des rendements aussi faibles, le film n'a pas été réclamé à cor et à cris par les exploitants de province. Au moment des bilans du mois de septembre, il n'est guère qu'au Nouveautés de Toulouse qu'il a fait une performance notable.

« Un nouveau personnage comique vient de naître sur nos écrans : le trop méconnu Louis de Funès, jusqu'ici condamné à camper des silhouettes amusantes, mais trop brèves, qui eut d'importants succès au théâtre, mais n'avait encore jamais trouvé un rôle à sa mesure au cinéma. Ce n'est pas qu'Un cheveu sur la soupe soit frappé au coin du génie. Les vieilles ficelles pendent sous les cintres et les décors, et la caméra ne les évite pas. (...) De Funès abandonne ici le personnage du petit monsieur trop nerveux qu'il s'est composé. Il joue plus en douceur, presque avec humanité. » L'Humanité, 28 août 1957.

« Il n'était que justice de permettre à ce comédien de donner dans un grand rôle la mesure de son talent. Mais, comme on dit à la boxe, il ne tient pas la limite. Du moins la limite que lui ont fixée les auteurs. Un récital de Funès était attendu. On est comblé. Hélas ! Pas dans le bon sens : aucune séquence de Comme un cheveu sur la soupe n'est inattendue. Cela dit, les grimaces de Louis de Funès sont souvent irrésistibles. Elles ont déjà été mieux employées. Trop nombreuses, elles deviennent indigestes comme un cheveu sur la soupe. (...) Un film à voir exclusivement par les amateurs de tartes à la crème. » France-Soir, 30 août 1957.

L'équipe du film trouve quelques consolations du côté des critiques de Comme un cheveu sur la soupe, qui révèlent en creux combien de Funès avait déjà été remarqué avec ses nombreuses apparitions antérieures. Le Figaro parle ainsi de « tant de bouts de rôle, de silhouettes dans un style cocasse original » et note qu'« il avait bien mérité de tenir l'écran d'un bout à l'autre d'un grand film ». S'il sort en général son épingle du jeu, le film est le plus souvent attaqué sur son manque de légèreté, son burlesque mécanique, l'excessive confiance faite au seul jeu de de Funès. Le film, avec son Pigalle si conforme à sa mythologie, le charme de Noëlle Adam et la performance de Louis de Funès, trouve pourtant une seconde carrière à l'étranger : Champs-Élysées Production vend Comme un cheveu sur la soupe dans soixante-dix-neuf pays. Le Times de Londres évoque à son propos le comique physique de Charlot. Mais Comme un cheveu sur la soupe n'est pas le choc dans le paysage du film comique français que Jules Borkon espérait sans doute. Il est clair qu'il a confiance en son poulain : à la sortie de Comme un cheveu sur la soupe, le film suivant de Champs-Élysées Production est en route : le 19 août a commencé le tournage de Ni vu ni connu qui, pour la postérité, restera comme le premier film

important de Louis de Funès. Et Comme un cheveu sur la soupe, jolie comédie d'époque, sera oublié.

*

* *

Louis de Funès a paru en vedette d'un film pour la première fois mais il n'a pas encore accédé au statut de vedette à part entière. Il est vrai que, déjà, il s'abstient de tout engagement mondain, ligne de conduite dont il ne s'écartera pas de toute sa carrière. Pourtant, il pourrait légitimement fréquenter le bar le plus couru par les gens de cinéma, au bas de l'avenue Montaigne, à deux pas du Rond-Point des Champs-Élysées, et espérer figurer dans la longue liste des « Vus à l'Elysées Club » publiée chaque semaine dans *Le Film français*. Outre la publicité récurrente pour le bar-restaurant qui à l'époque remplit la fonction qui sera celle du Fouquet's quelques années plus tard, cette énumération fastidieuse est le thermomètre d'une activité à la fois mondaine et artistique : on ne paraît là que si l'on a quelque chose à fêter (à commencer par la première d'un film) ou un rendez-vous à portée plus ou moins professionnelle, puisque n'entrent à l'Elysées Club que des « gens du métier » auxquels est remis une carte nominative. Son animateur, l'ancien acteur Marc Dantzer, se flatte que plus de films se sont montés dans son établissement que dans les bureaux de n'importe quel producteur. Et il veille au caractère exclusif de sa clientèle : les échetiers affirment qu'il a refusé l'entrée au roi Farouk et à Rockefeller. Gérard Oury et sa femme Jacqueline, par exemple, sont cités régulièrement dans « Vus à l'Elysées Club ». Mais jamais Louis de Funès qui, à cette époque comme au sommet de sa popularité, n'a aucune attirance pour ce genre de lieu et de mondanités.

« Vus à l'Elysées Club » : « La voie lactée : Martine Carol, Hélène et Eddie Constantine, Curd Jürgens, Pierre Brasseur, Edith Piaf, Henri Vidal, Juliette Gréco, Sophie Desmarets, Armand Mestral, Gil Vidal, Maurice Ronet, Annie Girardot, Gloria Lasso, Jean Mercure, Nicole Berger, Francis Blanche, Robert Manuel, Jacqueline Maillan, Robert Dalban, Jacqueline et Gérard Oury, Guy Tréjan, Jacques Chazot, Micheline Dax, Claude Génia, Jean-Claude Brial, Daniel Cauchy, Lili Bontemps...

« Ceux qui font les films : Preston Sturges, Christian-Jaque, Henri Verneuil, Roger Vadim, Jacqueline Audry, Darryl Zanuck, Jean-Charles Tacchella, Alexandre Mnouchkine, Christine Gouze-Raynal, Ralph Habib, Norbert Carbonnaux, Marcel Bluwal, Louis Malle, Jean Image, Georges Roitfeld...

« Le Tout-Paris des arts et des lettres : Roger Nimier, Antoine Blondin, Pierre Lazareff, Michel Emer, Frédéric Rossif... »

En cette année 1957, s'il a été célébré par une critique unanime et croqué par les caricaturistes des pages de spectacles, ce n'est pas grâce au cinéma mais grâce au théâtre. C'est au moment où il achève *Comme un cheveu sur la soupe*, au mois de février, qu'il reçoit la proposition de jouer dans la reprise de *Faisons un rêve* de Sacha Guitry, mise en scène par l'auteur : une des plus pétillantes variations sur le triangle vaudevillesque du mari, de l'épouse et de l'amant, dans laquelle il sera le mari. Comment refuser ?

Sacha Guitry dit avoir écrit *Faisons un rêve* en deux jours et demi. C'est d'ailleurs à peu près le temps de l'intrigue. Un homme essaie de séduire la femme d'un de ses amis, déployant tous les trésors d'une rhétorique amoureuse virtuose. Ils passent la nuit ensemble et, lorsqu'il faut trouver une excuse à l'absence de la femme du lit conjugal, c'est le mari qui vient la fournir en frappant chez l'amant : il a lui-même découché. L'amant lui suggère de partir au chevet d'une tante brusquement malade. La femme, qui pense à un nouveau mariage, croit avoir toute une vie devant elle ; l'amant corrige : ils ont trois jours, le temps d'un rêve.

« *Faisons un rêve*. Ah ! Que ce titre est bien trouvé ! (...) Cette pièce date – et j'espère pourtant qu'elle ne date pas trop – de septembre 1914. (...) Vous parlerai-je de la distribution initiale ? Certes non – et pourtant il paraît qu'elle était admirable. Mais je n'ai jamais vu jouer la pièce. J'ai assisté aux répétitions de cette distribution-ci – et je puis vous assurer qu'elle n'a rien à envier à personne. (...) J'estime qu'un auteur dramatique a le droit de parler d'une pièce de lui qu'il a écrite il y a quarante-trois ans, et d'en dire même un peu de bien. Car si, en 1914, quelqu'un lui avait dit que cette pièce serait reprise en 1957, il aurait bien ri ! »

Sacha Guitry dans le programme de *Faisons un rêve* au théâtre des Variétés, mars 1957.

Guitry a créé sa pièce en pleine guerre, en 1916, avec Charlotte Lysès, sa première femme, dans le rôle de l'épouse, et Raimu dans le rôle du mari. Les deux hommes encadrent la deuxième Mme Guitry, Yvonne Printemps, pour la reprise de 1921, puis la suivante, Jacqueline Delubac, dans le film que Guitry tire de sa pièce en 1936. Quand les frères Maurey, qui dirigent le théâtre des Variétés (après leur père, qui accueillit plusieurs fois Guitry dans les années 20), lui proposent une reprise de *Faisons un rêve*, le nom de Robert Lamoureux s'impose pour incarner l'amant et celui de Danielle Darrieux pour l'épouse. Le Maître (qui est le seul que le métier appelle ainsi) ne croit pas vraiment à de Funès pour le rôle du mari. « C'est moi qui

J'ai choisi, affirme aujourd'hui Robert Lamoureux. J'en avais même fait la condition expresse : je jouais la pièce si de Funès était engagé. On a eu de Funès et il a bien entendu été merveilleux ».

Les répétitions ont lieu chez Sacha Guitry, avenue Elisée-Reclus. L'auteur, paralysé, ne quitte pas son fauteuil mais son esprit n'a rien perdu de sa vivacité. Il discute beaucoup avec ses comédiens, les conseille plus qu'il ne les dirige, mais se montre parfaitement sûr de lui dès qu'il s'agit de choisir les robes que Danielle Darrieux portera sur scène, la manière dont Robert Lamoureux doit nouer son foulard sous sa robe de chambre ou quelles reproductions de Degas, Van Gogh et Rouault seront pendues aux murs du décor. Les photos de presse le montrent – gilet de velours, barbe grise, moustaches recourbées et grosses lunettes d'écaille – entouré de ses interprètes dont l'attitude est ouvertement déférente. Tous les jours pendant trois semaines, Lamoureux gare sa Thunderbird noire devant chez Guitry, tandis que de Funès arrive « avec sa démarche de canard et ses tics », selon Paris-Presse. Le trio de ses comédiens (auxquels s'ajoute Max Montavon dans le rôle du valet de chambre indispensable aux pièces de Guitry) n'investit le théâtre des Variétés que quelques jours avant la première, Lamoureux se chargeant de reporter sur le plateau tout ce qui a été réglé dans le salon du Maître. Il a souvenir d'un de Funès « d'autant plus discipliné que la mise en scène était de Guitry lui-même et qu'il ne serait venu à l'idée de personne d'y changer quoi que ce soit ».

Guitry a décidé que la pièce serait jouée « en moderne ». Or, à peu près tout le deuxième acte se déroule au téléphone et a été écrit à une époque où il fallait tourner une manivelle sur le combiné, poser un cornet sur son oreille et demander à une demoiselle du central de passer tel ou tel numéro. En 1957, le téléphone est automatique et, curieusement, le Maître n'a pas fait répéter cet acte, tant il a confiance dans le jeu de Lamoureux, et donc dans tous les aménagements du texte que le téléphone automatique implique. A la première, Lamoureux fait beaucoup rire en disant, après avoir saisi le combiné moderne : « Qu'est-ce qu'il y a comme trous là-dedans ! » Pour actualiser le texte, tous les prix ont été multipliés par dix quand les personnages parlent d'argent. Et, quand il est écrit « Elle traverse les Champs-Élysées, elle prend la rue de Washington », on parle plutôt de la rue de Berri : en 1916, il n'existait pas de sens unique qui oblige à un détour sur le trajet de l'avenue d'Iéna à l'avenue de Messine...

La première de *Faisons un rêve* a lieu le 30 mars 1957 au théâtre des Variétés. Les écotiers notent que cela fait bien longtemps que l'on n'a plus vu une soirée avec autant de smokings et de robes du soir dans un théâtre privé. On voit dans la salle Michèle Morgan, Fernandel, Charles Boyer, Odette Joyeux, Marc Allégret, Simone Simon, des hommes politiques, le maréchal Juin, un groupe de polytechniciens avec bicornes... Guitry n'a pas fait le déplacement au théâtre des Variétés mais il attend dans son lit, le

téléphone à son chevet. La loge de Robert Lamoureux a été équipée du téléphone et, quelques instants avant d'entrer en scène, il énumère à l'auteur toutes les personnalités venues assister à la reprise de sa pièce. Puis, à l'entracte, il lui raconte les rires, les belles réactions de la salle, le succès de de Funès.

Le lendemain, la presse évoque les dix rappels, les acclamations qui ont couvert le nom de Sacha Guitry lors des traditionnelles annonces faites par Danielle Darrieux. L'Aurore parle de « vrai triomphe ». Les acteurs se retrouvent à dix heures chez Guitry, qui les congratule longuement. Selon son biographe Jacques Lorcey, « ce sera la dernière très grande joie de notre Sacha, joie dont il ne faut pas minimiser l'importance : ce succès, obtenu par des vedettes tellement différentes des créateurs, lui apporte la certitude que son théâtre lui survivra ».

« Et c'est admirablement joué : Robert Lamoureux, trépidant, Danielle Darrieux, délicate, de Funès... de Funès. » Le Canard enchaîné, 3 avril 1957.

« Grâce aussi à l'inimitable, à l'inénarrable, au savoureux Louis de Funès, le public de la répétition générale a ri à gorge déployée du commencement à la fin de cette fantaisie qui n'a d'autre prétention que de divertir, en quoi elle atteint donc parfaitement son but. » Jean-Jacques Gautier, Le Figaro, 3 avril 1957.

« Evidemment, ce n'est pas du Bertolt Brecht, ce n'est pas du théâtre démystifiant, c'est tout juste du théâtre mystifiant. Reste à savoir s'il est plus agréable d'être mystifié ou démystifié. Pour ma part, bien soutenue par des comédiens comme Lamoureux, parfois un peu camelot, Danielle Darrieux, très fine mouche, de Funès, d'une drôlerie de polichinelle, Faisons un rêve me semble digne de figurer parmi les très honnêtes spectacles bourgeois qui continuent de satisfaire un public "ignorant et passif" pour lequel la révolution théâtrale n'est pas encore une réalité. Qu'il se dépêche d'en profiter. » Pierre Marcabru, Arts, 10 avril 1957.

Trois jours plus tard, pour la générale de presse, Darrieux est affligée d'une laryngite et doit lutter toute la soirée pour « passer », comme on dit en jargon de théâtre. Lorsque Robert Lamoureux doit dire « Que le jury a une jolie voix », il lance « Que le jury a une vilaine voix ». Sa partenaire porte la main à sa gorge avec un pauvre sourire – grand rire dans la salle. Françoise Rosay, Denys de la Patellière, Paul-Emile Victor, Gilles Grangier confient à la sortie leur enthousiasme aux échetiers. Le déjà vénérable Jean-Jacques Gautier du Figaro, futur académicien, reconnaît avoir cru le Maître irrem-plaçable et être maintenant bluffé par la performance de Robert Lamoureux. S'il l'égale, répond Max Favalelli dans Paris-Presse, c'est, à défaut d'un charme aussi sûr, grâce à « un côté "baratineur" qui est bien de notre époque ». Quant à Louis de Funès, le même critique note qu'« il se soumet à la dure discipline du théâtre sans tout à fait oublier les libertés du cabaret ». Le Monde célèbre chez lui « les mines, les tics, les grimaces (...) »

impayables, ce qui rend le rôle plus gai qu'il n'était à l'écran, tenu par un Raimu amusant mais plus grave ». C'est un nouveau triomphe personnel pour de Funès, derrière les longs éloges sur le jeu de Lamoureux.

Les deux comédiens n'ont pas le même rapport à l'improvisation. Si de Funès aime ajouter une mimique, prolonger un geste, répéter une grimace, Robert Lamoureux est d'une grande désinvolture avec ses textes. Il ajoute volontiers quelques mots, un aparté, une réflexion lâchée en complicité avec le public. Son expérience est celle du music-hall, où ses plaisanteries visant les spectateurs ou la direction du théâtre où il joue préfigurent l'humour de Coluche. Danielle Darrieux témoignera plus tard de la surprise parfois un peu agacée de Louis de Funès devant les inventions continuelles de son partenaire, qui ne se prive pas de le désarçonner de temps à autre. Mais aussi que Louis de Funès « ramasse » énormément pendant le monologue de Robert Lamoureux au deuxième acte : il marche de long en large en remuant les doigts de ses mains croisées derrière son dos, se hisse sur la pointe des pieds, ne laisse jamais son visage en repos... au point que son partenaire lui demande d'alléger son jeu.

Reprises récentes de *Faisons un rêve* (le troisième nom est toujours celui du mari, rôle tenu par Louis de Funès) :

1986 : mise en scène de Jacques Rosny avec Claude Rich, Annie Sinigalia et Pierre Maguelon

1996 (téléfilm) : mise en scène de Jean-Michel Ribes avec Pierre Arditi, Dominique Blanc et Ticky Holgado

2007 (retransmission télévisée en direct) : mise en scène de Bernard Murat avec Pierre Arditi, Michèle Laroque et François Berléand

2008 : mise en scène de Bernard Murat avec Pierre Arditi, Clotilde Courau et Martin Lamotte.

Après trois mois aux Variétés, la petite troupe part en tournée en province. Le rôle de l'épouse est désormais tenu par Jacqueline Jehanneuf, ce qui fait que, dans le nouveau programme édité pour les théâtres de province, le portrait de Louis de Funès signé Harcourt remonte d'une place par rapport à celui du théâtre des Variétés : il figure désormais avant celui de la remplaçante de Danielle Darrieux. C'est au cours de cette tournée que les comédiens apprennent la mort de Sacha Guitry, le 24 juillet, dans la chambre attenante au salon où ils avaient répété.

Pour *Ni vu ni connu*, son deuxième film avec Borkon, de Funès se voit proposer de travailler avec un autre réalisateur à ses débuts, même s'il est forcément plus en vue que Maurice Regamey. Yves Robert a déjà une solide réputation de metteur en scène comique, acquise notamment à la Rose Rouge où avec sa troupe (Rosy Varte, Edmond Tamiz, Jean Rochefort ou Jean-Marie Amato, qui va jouer l'avocat-politicien Guilloche dans *Ni vu ni connu*), il a créé une série de spectacles qui annoncent le futur café-théâtre autant que la révolution théâtrale à venir : *L'Opéra des girafes* et *Branle-bas de combat* de Jacques Prévert et Joseph Kosma, *Cinéma-massacre* de Boris Vian et Pierre Kast, *La Complainte de Fantômas* de Robert Desnos adapté par Guillaume Hanoteau, et surtout l'historique création, en 1949, des *Exercices de style* de Raymond Queneau, joués plus de six cents fois à la Rose Rouge. Au cinéma, Yves Robert a beaucoup joué et tourné son premier film, *Les hommes ne pensent qu'à ça*, en 1954, dans lequel jouait de Funès. Il récusera plus tard ce film, revendiquant explicitement *Ni vu ni connu* comme son « premier vrai film ».

Le roman *L'Affaire Blaireau* est l'adaptation d'*Innocent*, vaudeville d'Alphonse Allais et Alfred Capus présenté en 1896 et qui a fait un four – vingt-neuf représentations seulement. Allais seul en tire un roman publié en feuilleton dans *Le Journal* en 1899, sous le titre *L'Affaire Baliveau* – Baliveau qui deviendra Blaireau à la parution en volume. Cette histoire bouffonne et morale d'erreur judiciaire, d'innocent jeté au cachot et de coupable en liberté sonne forcément comme un écho de « l'Affaire » et de ses multiples péripéties : le colonel Henry, le faussaire qui accusait Dreyfus, est arrêté pendant la parution du feuilleton et le roman est publié aux éditions de la Revue Blanche des frères Natanson, dreyfusards militants.

Le sujet est une adaptation d'un roman peu connu d'Alphonse Allais, *L'Affaire Blaireau*. L'histoire est celle d'un braconnier dont les méfaits obsèdent le maire de Montpaillard, tranquille bourgade provinciale. Lorsque le garde champêtre est rossé par un monte-en-l'air qu'il surprend en train d'escalader le mur de la propriété d'un notable, le maire décide qu'il ne peut s'agir que de Blaireau et le fait arrêter. Le braconnier passe trois mois dans la prison du bourg, dont le directeur est un curieux fonctionnaire, qui ne pense qu'au bien-être de ses pensionnaires. L'affaire devient politique quand le vrai coupable se dénonce : amoureux de la fille du notable, son professeur de gymnastique venait lui faire sa cour quand le garde champêtre a cherché à l'attraper. Reconnu innocent, Blaireau est maintenu en prison en attendant une décision officielle et le coupable n'est pas emprisonné malgré qu'il le demande. Et Blaireau se révèle un personnage aussi cynique que les politiciens qui ont utilisé alternativement

sa culpabilité et son innocence.

« Alphonse Allais – dont j’ai relu toute l’œuvre avant de m’attaquer à L’Affaire Blaireau – exerce sur moi une sorte de fascination. A ce point que j’ai pensé un moment ajouter un personnage à l’histoire : ç’aurait été Allais lui-même. J’aurais mis dans la bouche de ce personnage tous les mots d’Alphonse Allais qui ne pouvait dire une phrase sans être drôle, ou sarcastique, ou même méchant et qui s’amusait le plus souvent à choquer. J’ai dû renoncer à ce projet, mais j’espère être resté fidèle à Alphonse Allais. » Yves Robert (dossier de presse de *Ni vu ni connu*.)

Yves Robert est très admiratif de l’œuvre d’Alphonse Allais mais il a profondément remanié le roman. Il étoffe le personnage de Blaireau et surtout le détail de ses activités de braconnier, à peine indiquées dans le roman. Le garde-chasse Parju prend également beaucoup de corps même si, quelques semaines avant le tournage, lors de la rédaction de la demande de prêt au Crédit national, l’acteur qui doit l’incarner n’a pas encore été choisi. Robert ajoute de nombreuses scènes, dont le morceau de bravoure du concours de pêche, avant que ne se noue l’« affaire » de l’emprisonnement de Blaireau, qui ne va survenir qu’au bout de quarante minutes de film alors qu’elle survient dans les premières pages du livre. « Le sujet me ramenait à mon enfance des bords de Loire, dans ces villages où il y a toujours un braconnier, un personnage hors la loi ou hors norme, écrira plus tard le réalisateur. Sur *Ni vu ni connu*, j’étais dans mon élément, j’en connaissais un bout sur les bêtes, les pièges et le braconnage. » Yves Robert se réservera un petit rôle dans le droit-fil d’un autre de ses émerveillements d’enfant, en incarnant le photographe qui immortalise la noce de Noëlle Adam et Claude Rich, à la fin du film.

Il a développé l’intrigue amoureuse entre la fille du comte de Chaville et son professeur de piano (dans le roman, il est professeur de gymnastique, ce qui rend plus vraisemblable qu’il ait le dessus contre le garde champêtre) en lui donnant des couleurs plus modernes. Arabella de Chaville est une jeune femme en pantalons qui roule à toute allure dans les rues de la petite ville sur sa motocyclette et qui tient tête à son père qui veut lui trouver un mari en hurlant que « tous les jeunes gens du pays sont des nouilles ». Le rôle sera tenu par Noëlle Adam, qui depuis *Comme un cheveu sur la soupe*, est devenue blonde – sa couleur définitive.

Jules Borkon, comme à son habitude, intervient beaucoup dans la préparation du film. Il suggère quelques modifications du scénario, comme l’introduction de Foulcamp, le chien de Blaireau. Yves Robert dira que le producteur a insisté : « Pourquoi vous pas mettre pitit schien dans le film ? Ça fait toujours rire public, pitit schien ! » Ainsi débarquera Bibiche sur le tournage, chien de cinéma à 25 000 francs par semaine, le même cachet que son dresseur Jean Waladie. Le producteur ne recule pas non plus devant un peu d’autopromotion : lorsque Blaireau et le directeur, après leur escapade nocturne, retrouvent devant la prison les autres prisonniers et le gardien-

chef, celui-ci explique qu'ils reviennent du cinéma où ils ont vu *Arsène Lupin*, film produit par Jules Borkon et sorti au printemps 1957 – « Pensez si z'étaient contents », dit Victor au directeur.

Le producteur aime le sel des expressions populaires françaises et croit en leur pouvoir comme titres de films. Après avoir décidé de *Comme un cheveu sur la soupe*, dont le titre a été choisi avant l'écriture de la première ligne du scénario, Borkon renâcle, comme le distributeur Pathé, devant le titre *L'Affaire Blaureau*, qui sonne trop judiciaire ou trop grave, et évoque évidemment l'affaire Dreyfus. Yves Robert raconte qu'au cours d'une réunion, après le tournage, Jules Borkon suggère, puisqu'il est question de gibier et de truite braconnés, d'intituler le film *A plumes, à poils et en friture*, à la manière d'*A pied, à cheval et en voiture*, film de Maurice Delbez sorti à la rentrée 1957 et qui compte parmi les plus grands succès de la saison. Fureur du réalisateur atterré qui lance : « Et pourquoi pas, tant qu'on y est, *Ni vu ni connu, je t'emmerde ?* » A son accablement redoublé, le producteur trouve l'idée superbe. Il est vrai que l'expression, pour infiniment désuète qu'elle paraisse aujourd'hui, est répandue à l'époque. D'ailleurs, Yves Robert lui-même dit avec force roulements d'yeux roublards « *ni vu ni connu j't'embrouille* » lorsqu'il essaie de subtiliser la malle à double fond au début de *Bibi Fricotin* de Marcel Blistène, en 1950. Donc le tournage et la promotion du film ont commencé sous le titre *L'Affaire Blaureau*, puis le titre devient à la mi-novembre *Ni vu, ni connu... je t'embrouille !*, avant de se fixer définitivement comme *Ni vu ni connu* à quelques semaines de sa sortie – une concession obtenue de haute lutte par un Yves Robert particulièrement agacé par son producteur, avec qui il ne tournera plus.

Le film dispose néanmoins d'un budget confortable de 105 millions de francs. Il y a beaucoup d'extérieurs, de la figuration, de nombreux décors d'intérieur... ce qui se transcrit par quatre semaines et quatre jours à Semur-en-Auxois et dans ses environs, une semaine d'extérieurs à Rambouillet puis en studio à Saint-Maurice pour deux semaines et trois jours sur le devis... qui deviendront finalement vingt-cinq jours.

Le montage financier est classique : une avance de 20 millions du distributeur Pathé Consortium Cinéma, 55 millions de Champs-Élysées Production de Jules Borkon (un apport de trésorerie de 15 millions et un tirage sur le Fonds de développement de 55 millions) et 30 d'emprunt au Crédit national « accordé à condition que la délégation proposée de 75 % des recettes de la France métropolitaine et de l'Afrique du Nord soit complétée par la caution de M. Jules Borkon ». Borkon a versé de son propre argent dans la construction du film : bientôt va se généraliser dans le cinéma français populaire la pratique des productions dans lesquelles le producteur ne verse plus directement le moindre franc de trésorerie, en usant notamment largement des « crédits fournisseurs », laboratoires,

studios et même acteurs acceptant d'être payés après la sortie du film sur les ressources de son exploitation.

Yves Robert, qui a choisi le jeune Claude Sautet comme premier assistant, avait pensé à l'origine, pour le rôle du maire, à Noël Roquevert, qui avait déjà croisé de Funès au générique de dix-huit films. Ce sera finalement Frédéric Duvallès qui tiendra le rôle de l'élu du peuple dépassé par les événements. Quant au personnage du garde-chasse Parju, considérablement développé par rapport au roman d'Alphonse Allais, il est tenu par Moustache, personnalité du jazz français et du Tout-Paris de la fête, qui a commencé il y a peu une carrière au cinéma. Déjà, il avait été le batteur impavide sous les jets de bouteilles et d'objets variés pendant la bagarre finale de *Comme un cheveu sur la tête* et il jouera encore dans une trentaine de longs métrages. Sa silhouette stylisée fournira au dessinateur Hervé Morvan l'argument de l'affiche du film : juché sur ses massives épaules, le braconnier de Funès tient par le cou deux volailles dont le corps se confond avec les deux branches de sa moustache. Mais, nouveau dans le monde du cinéma, son cachet de 750 000 francs est même distancé par celui du très expérimenté Pierre Mondy qui, pour jouer *Blulette*, le directeur de prison si amical avec ses « pensionnaires », touche 770 833 francs. Quant à Louis de Funès, il touche pour les huit semaines de tournage un forfait de trois millions de francs. Jamais il n'a aussi bien été payé : presque le quart de tous les cachets d'acteurs et de figurants, l'équivalent du budget de tous les petits rôles – la catégorie à laquelle il fut abonné pendant des années. Ou, s'il faut prendre un équivalent plus syndical, il touche chaque semaine l'équivalent de 16,6 fois le cachet minimal hebdomadaire de 22 500 francs fixé par négociation paritaire pour l'ensemble des tournages français.

L'ambiance est plutôt joyeuse sur le tournage de *L'Affaire Blaireau*, surtout au cours du séjour à Semur-en-Auxois. Moustache confessa que c'est là qu'il a adopté sa silhouette « définitive » en étant hébergé chez un restaurateur qui lui fait si bien partager les délices bourguignonnes qu'il prend quinze kilos qu'il ne perdra jamais plus. Personnage truculent mais nouveau dans le métier, le jazzman acteur est cible des canulars de l'équipe. Sa première journée de tournage a été la scène au cours de laquelle il dévale le barrage en cherchant Blaireau dans la rivière. Plusieurs fois, il répète une glissade le long du barrage. Dès lors, on l'appelle régulièrement pour répéter des cascades diverses que l'on prétend ajoutées au scénario mais finalement annulées *in extremis*. Il y gagne quelques bleus supplémentaires jusqu'à ce qu'il simule une foulure du genou. On craint l'annulation de plusieurs jours de tournage, jusqu'à l'arrivée du médecin appelé d'urgence par la production, qui démasque le mystifié devenu mystificateur. La dernière scène de Moustache, à la fin du tournage, en octobre, sera tout aussi aquatique que la première : pour les plans sous-

marins du cache-cache dans la rivière de Blaireau et Parju, les deux acteurs plongent dans un des bassins de l'aquarium du Trocadéro, dans une eau à sept degrés !

Yves Robert et son acteur principal se sont très bien entendus. Le réalisateur, de six ans le cadet de son acteur, avoue volontiers son admiration. Il écrira dans ses mémoires : « Louis de Funès était un grand comédien. Un homme qui inventait des personnages, en jouant avec son corps, son regard, sa voix. C'était un extraordinaire caricaturiste, un Daumier, pas au crayon mais au stylet qui grave dans le cuivre. Avec Claude Sautet, assistant sur *Ni vu ni connu*, on était soufflés de l'observer, même en dehors du tournage. De Funès était très pieux, dans le genre traditionaliste. Il allait à la messe tous les dimanches. On se cachait derrière un pilier pour le voir prier. Là, il n'était plus ce clown fabuleux, mais une figure solennelle... Tiens, Balladur me vient à l'esprit ! »

Le réalisateur est très méticuleux et multiplie les prises, ce qui convient très bien à de Funès. « Il était beaucoup plus obéissant qu'avec Maurice Regamey, se souvient Noëlle Adam. J'ai l'impression qu'il avait beaucoup plus confiance dans les capacités de metteur en scène d'Yves Robert. » Un des sommets du tournage est la scène du concours de pêche. Inscrit par défi, Blaireau se voit attribuer par tirage au sort un emplacement à côté de son ennemi juré, le maire Dubenoit. Là, équipé d'une ligne attachée à une branche qu'il vient de couper à un arbre de la berge, il remplit un baquet de poissons énormes qu'il semble attirer sur son hameçon en frappant du pied sur le sol. Ses grimaces madrées, son irrépressible agitation, ses sourires narquois à ses voisins, sa jubilation insolente à chaque poisson sont une délectation pour le réalisateur, qui au montage va allonger la scène. Bien lui en prendra : quelques mois plus tard, dans une brasserie de la gare du Nord, il se délectera de voir des clients rejouer avec de grands rires la scène du concours de pêche – la consécration pour un cinéaste populaire.

Ni vu ni connu sort en salles le 23 avril 1958. Pour la première, Noëlle Adam revient en coup de vent de la tournée européenne du ballet *Le Rendez-vous manqué*, sur un argument de Françoise Sagan, et dont elle tient le premier rôle. Instruit par l'insuccès de *Comme un cheveu sur la soupe*, le distributeur Pathé ne mise pas sur une aussi ambitieuse combinaison de salles pour *Ni vu ni connu*, qui sort au Marignan et au Français, soit 2 696 places au total par séance, contre presque le triple pour le film de Regamey en août 1957. Bien lui en prend : avec 19 953 entrées en première semaine, la combinaison des deux salles affiche un taux de remplissage de 21,1 %, qui va croître de semaine en semaine, signe d'un bon bouche à oreille : 26,1 % en deuxième semaine, 28,6 % en troisième... Mais les chiffres restent modestes : à aucun moment, *Ni vu ni connu* n'approche du groupe de tête des fréquentations, à ce moment-là occupé par quelques monuments, comme *Mon oncle* de Jacques Tati, qui sort le

7 mai en écrasant la concurrence de son taux de remplissage de 75,4 % au Colisée et au Marivaux. En quatre semaines d'exclusivité, *Ni vu ni connu* aura attiré dans ses deux salles parisiennes 93 168 spectateurs, soit à peine trois mille de plus que le relatif échec de *Comme un cheveu sur la soupe* en deux semaines d'exclusivité.

Les films en 1^{re} exclusivité à Paris, semaine du 23 avril au 1^{er} mai 1958

1. *La Chatte* (2^e semaine) 59 421 entrées
2. *Les Bijoutiers du clair de lune* (2^e semaine) 50 529 entrées
3. *A Paris tous les deux* (1^{re} semaine) 38 310 entrées
4. *Le désir mène les hommes* (1^{re} semaine) 35 896 entrées
5. *Le Bal des maudits* (4^e semaine) 35 409 entrées
6. *Un certain monsieur Jo* (2^e semaine) 20 582 entrées
7. *Ni vu ni connu* (1^{re} semaine) 19 983 entrées
8. *Hommes en guerre* (1^{re} semaine) 18 046 entrées
9. *Montparnasse 19* (4^e semaine) 15 836 entrées
10. *Les Dix Commandements* (15^e semaine) 15 135 entrées

Ce n'est donc pas un grand succès. Le prêt de 30 millions de francs accordé par le Crédit national en août 1957, quelques jours avant le début du tournage, devait être remboursé en trois ans. Ce sera chose faite en mars 1960, après que Champs-Élysées Production a engrangé les recettes de toute l'exploitation du film, dans les plus petites salles de quartier et des colonies, comme à l'exportation. Ce n'est pas un signe de réussite.

« Louis de Funès trouve un grand rôle, enfin, digne de sa personnalité comique. Plus : le grand rôle idéal. Le personnage de Blaireau semble avoir été créé pour lui. Regards filtrants, malicieux et prompts, agilité perpétuelle, art de s'escamoter soi-même, façon de guigner le partenaire, diction savoureusement originale (et claire). Correspondance parfaite entre le talent de l'acteur et le héros. » *Le Figaro*, 28 avril 1958.

« There are plenty of good comic ideas in this pic which are not quite brought to fruition because of the insistence on explaining all aspects. This makes the pic plot repetitious. It emerges a bucolic comedy of only chancey status in the US. Its main plus factor is the grimacing comic Louis de Funès. » *Variety*, 2 juillet 1958.

Mais l'impression générale que laisse *Ni vu ni connu* est infiniment meilleure que la seule réalité comptable et commerciale. Déjà, la critique parle plutôt d'une seule voix, et d'une voix positive. Certes, Yves Robert

n'est pas sacré comme un des meilleurs réalisateurs du moment, mais son film a amusé, malgré ses faiblesses. Ainsi, *L'Humanité* se félicite d'avoir vu une « farce, certes, mais pas "grosse farce" » : on n'y trouve ni les plaisanteries grasses, ni les situations éculées qui garnissent généralement le genre. Cela vous a un petit air guilleret, bon enfant, qui attire la sympathie ». Le *Figaro* note qu'« Yves Robert manque encore de métier cinématographique » mais que « plus on avance [dans le film], meilleure devient la bouffonnerie. (...) Il y a du Jacques Tati dans cette orchestration feutrée de gags villageois, dans la peinture de ces personnages aimablement guignolesques ! (...) On pense aussi, périodiquement, à Mack Sennett ». Surtout, et de manière plus explicite encore qu'avec *Comme un cheveu sur la soupe*, de Funès gagne officiellement ses galons d'acteur comique : on note dans *Libération* que ses « mimiques, grimaces, clins d'œil font, cette fois, merveille », dans *La Croix* que « grinçant, grimaçant, grincheux, hilare, il embarque facilement son public, qui l'applaudit pour la première fois dans un rôle dépassant les utilités ». Certains de ses futurs soutiens les plus fidèles dans la presse se révèlent à ce moment, et le mesurent sans hésitation au maître du cinéma comique du moment. Dans *Le Monde*, Jean de Baroncelli spéculé : « Ses ruses, ses malices, ses clins d'œil mettent la salle en joie. Il est vraiment Guignol. Espérons, si le grand succès qu'il mérite lui vient, qu'il sera plus raisonnable que Darry Cowl. » Plus péremptoire, Max Favaelli proclame dans *Paris Presse* : « Il est mille fois plus comique que Darry Cowl. »

Il est vrai que la presse se pose des questions sur la maturité nouvelle du cinéma comique français. Le sévère hebdomadaire protestant *Réforme* écrit ainsi : « Tout se passe comme s'il existait une campagne de rires destinée sans doute à contrebalancer les mots d'ordre d'austérité. (...) Qu'en est-il de tant de comique ? Eh bien, les dégâts sont moindres qu'on l'imagine. Si Fernand Raynaud, dans *Fernand clochard*, se contente de refaire les mêmes grimaces usées sur un scénario épuisé, si Darry Cowl, malgré son talent, se révèle impuissant à rendre humoristiques *Les Lavandières du Portugal*, si une *Affaire ultrasecrète* n'est qu'un pâle échantillon de l'humour américain, il reste néanmoins des occasions de vraiment rire. La meilleure, nous la devons à Louis de Funès... »

Mais il est encore loin du sommet, même dans cette catégorie. En mai 1958, *Le Film français* publie un sondage commandé par le CNC, qui révèle (à partir d'un échantillon de 3 613 personnes), que 61 % des Français vont au cinéma, 30 % n'y vont plus, 9 % n'y sont jamais allés. En moyenne, on fréquente le cinéma 31 fois par an. Seuls 8 % des sondés préfèrent les films comiques à tout autre genre (contre 25 % pour les films sentimentaux, 20 % pour le policier, 12 % pour l'Histoire, 11 % pour l'aventure et 11 % pour les « films à thèse »). Parmi les acteurs, c'est Jean Gabin qui domine, suivi de Fernandel – un premier comique. Le suivant,

Bourvil, est huitième du classement. Darry Cowl vient en treizième position. Evidemment, Louis de Funès n'est pas cité.

L'expédition d'Italie : Totò à Madrid et Fripouillard et Cie

Le cinéma des années 50 est très européen. Sans qu'une politique volontariste soit mise en place par les gouvernements ou un pouvoir supranational (qui n'existe qu'à l'état embryonnaire, et seulement dans le domaine industriel), les sociétés de production prennent l'habitude de coaliser leurs intérêts et leurs moyens dans des films véritablement internationaux, pour lesquels des vedettes d'un pays vont tourner dans un autre pays et une autre langue, élargissant le potentiel commercial des films. Ainsi Louis de Funès assure-t-il le doublage de films aussi variés que, en 1950, *Prima comunione* d'Alessandro Blasetti avec Aldo Fabrizi et la Française Gaby Morlay, devenu en version doublée *Sa Majesté monsieur Dupont*, ou *E più facile che un cammello* de Luigi Zampa avec Jean Gabin et Julien Carette, devenu en France *Pour l'amour du ciel*.

Après *Comme un cheveu sur la soupe*, *Ni vu ni connu* et ses dizaines de seconds rôles, il est l'apport français d'un film italien se déroulant à Madrid, mais tourné dans les studios de Cinecittà à Rome. *Totò, Eva e il pennello proibito* est un film pour Totò, réalisé par un efficace trousseur de comédies à l'italienne, Steno. De son vrai nom Stefano Vanzina, Steno a débuté comme réalisateur avec sept films comiques dont il a partagé la mise en scène avec Mario Monicelli. Spécialiste de comédies « légères comme du plomb », selon l'expression des *Cahiers du cinéma*, on lui doit aussi *L'Homme, la Bête et la Vertu*, en 1953, habile comédie « philosophique » avec Orson Welles, *Viviane Romance* et son inévitable Totò. Car surtout, pour résumer, Steno est à Totò ce que Jean Girault sera à Louis de Funès : ensemble, ils tourneront une vingtaine de films, qui feront beaucoup pour l'immense popularité de l'acteur – « le Fernandel italien », dit-on d'habitude en France. Il est vrai que, toute question commerciale mise à part, Totò (Antonio de Curtis pour l'état civil) cumule la faconde et la balourdise revendiquée de Fernandel, le physique typé d'un Carette, une science du mime directement issue de l'héritage de Charlie Chaplin et un certain sens de l'absurde, voire de l'étrange, qui remonte à des pionniers comme Stan Laurel. Comme les grands comiques des temps du muet, il tourne à une vitesse folle, certains de ses films tenant pendant des semaines les sommets du box-office et les autres, produits sur de plus petits budgets, allant combler l'insatiable gloutonnerie du circuit des cinémas de quartier – une centaine de films en vingt ans, dont une bonne partie portent son nom dans le titre.

De film en film, Totò explore tous les personnages archétypaux de la comédie, leur donnant toujours les mêmes couleurs de niaiserie et de

vanité, d'irascibilité et de concupiscence. Il sera tour à tour professeur, détective privé, policier, voleur et ainsi de suite... En 1958, il doit être peintre dans Totò, Eva e il pennello proibito. La trame est simple. L'élégant Raoul La Spada (Mario Carotenuto) est un escroc italien qui vient de purger trois ans de prison à Madrid. A sa sortie, il retrouve sa belle complice Eva (Abbe Lane) avec un plan : il fait venir Scorcelletti (Totò), un extraordinaire copiste d'œuvres d'art pour lui faire exécuter un faux Goya qu'il vendra à un riche pigeon passionné d'art. Pour être sûr d'en tirer le maximum, il faut obtenir du plus grand expert de Goya, le professeur Montiel (Louis de Funès), qu'il authentifie la toile, ce qui est l'affaire de la sculpturale Eva (à la ville, l'actrice et chanteuse américaine Abbe Lane, qui fait carrière en Italie, est l'épouse du chef d'orchestre Xavier Cugat). Evidemment, l'opération ratera et le copiste comme l'expert vont finir en prison tandis que les « vrais » escrocs s'en tireront.

De Funès s'adapte bien au rythme de travail acharné et à l'ambiance très chaleureuse des tournages de Steno. Il est le seul acteur de la distribution à n'avoir pas encore participé à un film de Totò et, pour ses premières scènes, son trac est sensible. L'acteur italien s'ingénie à le rassurer, fidèle à son credo que « l'on ne peut pas faire rire au cinéma si l'on n'est pas drôle dans la vie ».

L'entente des deux acteurs et du réalisateur est telle qu'ils promettent de se retrouver bientôt : ce sera pour 1959, avec I tartassati, dans lequel Louis de Funès et Totò partageront l'affiche avec Aldo Fabrizi. Derrière ces trois vedettes – quasiment à égalité à l'écran –, un vrai contingent français est intégré au film, avec Fernand Sardou, Jacques Dufilho et Jean Bellanger, mais aussi le directeur de production, délégué par les coproducteurs français du film, Gaumont et Champs-Élysées Production de Jules Borkon.

Le rôle de Louis de Funès est bien plus consistant que dans son film italien précédent : il incarne un conseiller financier à la moralité et aux méthodes également douteuses. Un de ses clients, propriétaire d'un prospère magasin de vêtements (c'est Totò), multiplie les irrégularités dans sa comptabilité afin de payer le moins d'impôts possible. Or un inspecteur du fisc vient vérifier ses livres (c'est Aldo Fabrizi). Louis de Funès et Totò vont tenter mille manœuvres, de plus en plus maladroites et désespérées, pour fléchir le fonctionnaire.

Totò, Eva e il pennello proibito doit sortir en France sous le titre Totò à Madrid et reçoit même le visa de contrôle n° 21 588. Mais il n'apparaît dans aucune statistique d'exploitation en 1958 ou 1959 et la presse professionnelle n'en fait alors nulle part mention. Rebaptisé Un coup fumant en 1968, il sera au cœur de péripéties judiciaires évoquées au chapitre 19, avant de finalement sortir en DVD en 2005. En revanche, I tartassati sort en France sous le titre Frippouillard et Cie le 5 août 1959.

Totò, Aldo Fabrizi, Louis de Funès : les deux plus grandes stars comiques d'Italie et un des visages les plus familiers de la comédie en France, voilà qui mérite une sortie ambitieuse.

Fripouillard et Cie dispose donc de sept salles d'exclusivité pour un total de 6 348 places. Première semaine à 23 909 entrées seconde semaine à 17 545 entrées, avec même, au Lutetia, un taux de remplissage de 5,4 % ! Cela s'appelle un bide. Louis de Funès ne retournera pas à Cinecittà.

8. – Premiers rôles et seconde catégorie

(de La Vie à deux au Capitaine Fracasse, 1958-1961)

Dans le cinéma français, on évoque çà et là une nécessaire remise en cause des schémas habituels. Dans une série d'articles très remarquables en ouverture du Film français, le directeur de l'hebdomadaire Maurice Bessy interroge brutalement, à la rentrée 1958 : « Qu'est-ce qui ne va pas dans le cinéma ? » Il rappelle qu'un an plus tôt Jacques Flaud, le directeur du Centre national de la cinématographie, écrivait : « Il ne dépend que de nous qu'il y ait 450 millions d'entrées au lieu de 400 millions. » Oui, mais voilà : le sommet historique de 1946, avec 419 millions d'entrées, ne cesse de s'éloigner. Bessy rappelle la longue litanie des récriminations professionnelles sur les taxes, le blocage des prix, les réglementations... Il s'en prend aussi à la tristesse de la décoration et de l'aménagement des salles de cinéma, à l'accueil déplaisant fait aux spectateurs... et surtout aux films français, au conformisme de leurs producteurs et aux recettes éventées employées de leurs réalisateurs. Le besoin de nouvelles formes et de nouvelles têtes se fait sentir.

« Combien de films, riches d'efforts et de bonne foi, devant lesquels nous sommes obligés de dire : "C'est un film de 1936 !" Tout se passe comme si le public était touché bien avant les cinégraphistes par les grands courants d'opinions, de sentiments, de manières de voir ; par l'humour au deuxième degré, un certain sourire d'écrivain ou la rauque sensibilité d'un chanteur. (...) C'est là un problème essentiel. Sans doute la vocation d'un auteur ou d'un réalisateur est-elle d'écrire ou de mettre en scène ce qu'ils ont à dire. Encore faut-il être sûr que ce qu'ils ont à dire n'est pas simple rabâchage. Encore faut-il être sûr de rencontrer des interlocuteurs. »

Maurice Bessy, Le Film français, 24 octobre 1958.

Car le cinéma français ressasse volontiers. Louis de Funès tourne ainsi dans un film ouvertement nostalgique, sinon passéiste : La Vie à deux. Il s'agit du dernier projet de Sacha Guitry, qui l'écrivait à sa mort au cours de l'été 1957. Le Maître avait compilé cinq de ses pièces de théâtre pour en faire un film à sketches avec la crème des acteurs français. Il a demandé à Clément Duhour, qui fut son acteur, son directeur de production et son assistant réalisateur, de faire le film. Il s'agit de l'histoire d'un auteur dramatique (Pierre Brasseur joue le rôle que s'était distribué Sacha) qui a décidé de léguer sa fortune à un couple heureux en amour. Cinq

couples vont passer l'examen, sous le contrôle d'un notaire (Louis de Funès) et de ses aides (Christian Duval et Jacques Jouanneau), chaque couple reprenant une pièce de Guitry : L'Illusionniste, Le Blanc et le Noir, Désiré, Françoise et Une paire de gifles. On voit Gérard Philipe, Jean Marais, Fernandel, Sophie Desmarets, Edwige Feuillère, Jean Richard, Lili Palmer, Danielle Darrieux, Pierre Mondy, Robert Lamoureux... Tourné en janvier-février 1958, sorti le 24 septembre, le film est égratigné par une partie de la critique, qui lui reproche d'être décousu, paresseux, inférieur aux versions théâtrales des textes, maladroitement réalisé. Ailleurs, on célèbre la finesse et la santé du dialogue. Mais même ceux qui le défendent admettent volontiers que ce cinéma commence à sentir la naphthaline. Pourtant, le public fait du film un des vingt succès du trimestre, avec 165 162 entrées en trois semaines d'exclusivité à Paris.

Classement des exclusivités parisiennes de la saison 1957-58 (films sortis depuis le 16 août 1957, chiffres arrêtés au 11 septembre 1958) :

1. – Le Pont de la rivière Kwai, 624 985 entrées (29 semaines)
2. – Mon oncle, 500 348 entrées (18 semaines)
3. – Le Triporteur, 309 430 entrées (8 semaines)
4. – Le Bal des maudits, 297 221 entrées (10 semaines)
5. – Pot-bouille, 288 427 entrées (8 semaines)

Il se trouve qu'avec Comme un cheveu sur la soupe et Ni vu ni connu, Jules Borkon n'a pas réussi à transformer Louis de Funès en une vedette pouvant rivaliser avec Darry Cowl ou Jacques Tati, dont les films dominent le cinéma comique. Une déception ? En l'absence de tout témoignage direct du producteur, on ne peut que chercher une réponse dans les faits... Et c'est plutôt un désengagement. Le troisième film ayant Louis de Funès en tête de générique est certes produit par Jules Borkon, mais sa firme Champs-Élysées Production n'apparaît plus comme opérateur principal, derrière La Production Artistique Cinématographique, la maison de production d'André Hunebelle. Avec Taxi, roulotte et corrida, son dix-huitième long métrage en onze ans, le parangon des réalisateurs populaires construit tout un film sur la personnalité de de Funès, qu'il a déjà dirigé cinq fois dans des petits rôles depuis Mission à Tanger.

Comme souvent dans ses films et dans les scénarios de son fils Jean Halain, on trouve de bons éléments d'analyse des succès du moment. Le film « source » est bien évidemment Le Triporteur de Jack Pinoteau, qui a fait de Darry Cowl une énorme vedette. L'anglomanie cinéphilique n'a pas encore baptisé ce genre « road movie », mais l'idée est bien de faire

avancer le film au gré des rencontres et des hasards d'un voyage. Dans *Taxi*, *roulotte* et *corrida*, on ne va pas suivre un personnage fantasque dans son odyssée solitaire mais une famille de Français moyens en vacances en Espagne avec sa caravane. Donc, Maurice Berger est un chauffeur de taxi bricoleur, qui a équipé son vieux G7 Renault d'un « turbocompresseur » (sic !) lui permettant de tirer la roulotte des vacances et d'embarquer sa femme, son fils, son beau-frère, sa belle-sœur et sa nièce. Français débrouillards, ils dissimulent à l'entrée en Espagne toutes leurs réserves de tabac pour ne pas payer de taxes. Mais, devant le guichet de la douane, une belle blonde glisse dans la poche du chauffeur de taxi un énorme diamant volé, qu'elle et ses complices vont essayer de récupérer par tous les moyens. Le scénario prévoit un peu de couleur locale (l'inévitable scène avec taureau), quelques séquences à grand spectacle (le chauffeur de taxi rattrapant à la course voiture et roulotte parties en roue libre avec la famille affolée à bord) et tous les rebondissements possibles de la poursuite du diamant par la blonde et ses complices.

Evidemment, le démarquage du *Triporteur* n'est pas flagrant, notamment parce que de Funès et Bussièrès ont déjà construit une bonne partie de leur comique sur l'exagération de traits de caractère ou d'expressions « ordinaires », alors que tout le succès de Darry Cowl tient à l'extravagance de sa loufoquerie. Mais les points communs entre les deux films sont nombreux, même s'ils tiennent à ce que le cinéma (et surtout ses avocats) appelle le « fonds commun » : une poursuite avec motards, une scène de danse spectaculaire, la satire des joies du camping et même un numéro de Maurice Gardett, spécialiste moustachu du commentaire sportif bouffon (le match de foot du *Triporteur*, la bagarre façon match de rugby dans *Taxi*, *roulotte* et *corrida*).

Hunebelle et Borkon prévoient de partager par moitié la part producteur du budget du film. Celui-ci est prévu assez « serré » à 110 millions de francs pour trois semaines d'extérieurs en Espagne, deux semaines en studio à Joinville et deux semaines et demie en extérieurs à Paris et région parisienne. Si bien sûr le rôle du chauffeur de taxi Maurice Berger est dévolu à Louis de Funès (pour 8 millions de francs, plus du double de *Ni vu ni connu*), son épouse Germaine doit être incarnée par Jacqueline Maillan, la sœur de celle-ci sera Georgette Anys et son mari Léon sera Max Révol (le budget du rôle est d'un million de francs). Quelques semaines avant le début du tournage, la production peut annoncer un joli coup : Raymond Bussièrès et Annette Poivre ont été engagés. « Bubu » émerge pour 2,4 millions de francs et 5 % des bénéfices du film. Exeunt Maillan et Anys, remplacées respectivement par Paulette Dubost (pour 500 000 francs) et Annette Poivre (pour 990 000 francs). Max Révol fait passer sa robuste silhouette et son crâne ras au rôle de Fred, le chef de bande (mais pour seulement 800 000 francs). La fille d'Annette Poivre,

Sophie Sel (c'est un pseudonyme), est très naturellement engagée pour incarner la fille de Léon et Mathilde.

Véra Valmont ne percera pas vraiment grâce à Taxi, roulotte et corrida. Sa silhouette de belle blonde sculpturale traverse une dizaine de films des années 60 avant que la vague érotique ne l'emporte avec quelques succès. On la voit notamment, au début des années 70, dans Règlements de femmes à OQ Corral, Hard Love, L'arrière-train sifflera trois fois ou Les Karatéchattes. Elle n'a pas poursuivi plus loin sa carrière au cinéma.

Le troisième cachet de la distribution, après Louis de Funès et Raymond Bussières, est celui de Guy Bertil, qui incarne le fils de Maurice et Germaine – 1,1 million de francs. Quelques années plus tôt, il est devenu un des jeunes gens les plus en vue du métier en triomphant dans Lorsque l'enfant paraît d'André Roussin, un des plus grands succès théâtraux de la décennie, aux côtés d'André Luguet et Gaby Morlay. Avec sa dégaine un peu lunaire de beau gosse affligé d'un cheveu sur la langue, il cote en tout cas plus de deux fois plus que Véra Valmont, qui doit camper la créature blonde, cause de toutes les péripéties traversées par les héros, et qui touchera seulement 500 000 francs de cachet. André Hunebelle l'avait employée un an plus tôt sur son film musical Casino de Paris et elle a également tenu un petit rôle dans Mademoiselle Strip Tease.

Les trois semaines de tournage en Espagne, à partir du 12 mai 1958, sont éprouvantes, sous la chaleur et dans un pays dont l'équipement est très en retard sur la France. Le soleil est traître, même pour le fils d'Espagnols Louis de Funès, empêché de tourner pendant deux jours par des brûlures que ne peut dissimuler le maquillage. Dans les paysages désertiques nécessaires aux prises de vues, les stations-service sont rares et, un jour, les deux camions de matériel tombent en panne d'essence l'un après l'autre. Une fois, même, l'équipe de Taxi, roulotte et corrida connaît la même mésaventure que les personnages du film : faute d'eau potable, il faut se contenter du vin acheté directement à un camion de livraison arrêté par les policiers engagés pour le film. Car le régisseur a découvert que, dans ce pays tenu d'une main de fer par le général Franco, il est impossible d'acheter ou de louer des armes factices, de faux uniformes de motards, comme d'ailleurs de louer une demi-douzaine de motos puissantes pour la poursuite finale. Aussi sont-ce de vrais policiers qui poursuivent la roulotte et eux encore qui tiennent en respect, avec leurs armes de service, toute la famille en pyjama et chemise de nuit lors de la scène de leur arrestation.

Louis de Funès est loin des vanités et des raideurs dont on l'accusera plus tard. Pendant tout le tournage, son habilleuse l'appelle « monsieur de Funeste », au grand amusement de toute l'équipe. Seule la coupure des lignes téléphoniques avec la France va noircir son humeur. Car c'est au cours du tournage que, à Paris, s'effondre la IV^e République. Les

convulsions de la crise de régime provoquent la fermeture de la frontière franco-espagnole, l'interruption du téléphone entre les deux pays et une sévère inquiétude de l'acteur, sans nouvelles de sa famille. Car Jeanne devait l'accompagner mais a dû être hospitalisée d'urgence et annuler sa venue au dernier moment – Patrick et Olivier n'auront pas de petite sœur. C'est sans elle que, un dimanche, il visite Málaga avec d'autres membres de l'équipe pour chercher au cimetière la tombe de son père. Mais, tout au long du tournage, Louis de Funès décharge, d'hôtel en hôtel, les vêtements de sa femme dont il a quand même emporté la valise.

Vu aujourd'hui, Taxi, roulotte et corrida est loin d'être un chef-d'œuvre. Quelques scènes méritent d'être sauvées, comme l'étonnant numéro de danse flamenca de Louis de Funès en compagnie du trio Cervantes de la Puerta del Sol : quinze ans avant le ballet hassidique des Aventures de Rabbi Jacob, il fait montre d'un sens du rythme qui dépasse de loin les seuls besoins du film.

Entre acteurs expérimentés du cinéma populaire, le tournage est sans histoires. Raymond Bussières, Annette Poivre et Paulette Dubost campent sans beaucoup de nuances des vacanciers franchouillards au verbe haut et à l'agitation brouillonne. Sur le plateau, Véra Valmont est l'objet de toutes les sollicitudes d'André Hunebelle. Son inexpérience exige souvent plus de prises qu'il n'en faudrait, mais l'attendrissement du réalisateur va bien au-delà. « Il la mettait sous une ombrelle, il lui passait des glaçons sur les pieds, se souvient Guy Bertil. Pendant ce temps-là, il ne dirigeait personne. Ça m'a donné une vision affreuse du métier. » Il est vrai que, après son expérience théâtrale avec le rigoureux directeur d'acteurs qu'est André Roussin, ce premier film est pour le jeune acteur une désillusion. Outre le bégaiement appliqué – mais sporadique – de son personnage, il lui revient de prononcer le plus brillant des mots d'esprit du dialogue de Taxi, roulotte et corrida : « Comment ? Vous allez me faire croire qu'à Grenade, il n'y a pas de grenadine ? »

Meilleures entrées de la semaine à Paris, semaine du 22-24 au 28-30 octobre 1958 :

1. – Le Miroir à deux faces (2^e semaine) : 59 069 entrées
2. – Le Fantastique Homme Colosse (1^{re} semaine) : 43 056 entrées
3. – Les Tricheurs (3^e semaine) : 41 542 entrées
4. – Le Fou du cirque (1^{re} semaine) : 38 030 entrées
5. – Flammes sur l'Asie (1^{re} semaine) : 37 841 entrées
6. – Taxi, roulotte et corrida (1^{re} semaine) : 33 357 entrées

7. – Indiscret (1^{re} semaine) : 32 124 entrées

8. – P'tite tête de trouffion (1^{re} semaine) : 29 796 entrées

9. – Madame et son auto (2^e semaine) : 26 340 entrées

10. – Dunkerque (1^{re} semaine) : 23 731 entrées

Terminé fin juillet, Taxi, roulotte et corrida compte parmi la dizaine de longs métrages de la rentrée du distributeur Pathé Consortium Cinéma, avec La Femme et le Pantin de Julien Duvivier, Toi, le venin de Robert Hossein, Le Gorille vous salue bien de Bernard Borderie, Passeport pour la honte avec Eddie Constantine... Le film sort le 22 octobre 1958 dans quatre salles d'exclusivité (Balzac, Helder, Scala et Vivienne) qui proposent un total de 100 000 places dans la semaine. Avec 33 357 entrées en première semaine, le taux de remplissage est d'exactement un tiers, très loin du record de la saison, détenu sur ces salles par la quatrième semaine d'exploitation du Triporteur avec Darry Cowl. Alors que Le Miroir à deux faces d'André Cayatte (sur le tournage duquel Gérard Oury rencontrera Michèle Morgan, qui deviendra la compagne de sa vie) et Les Tricheurs de Marcel Carné tiennent le haut du classement des fréquentations hebdomadaires, le film d'Hunebelle n'obtient que le quatrième score des sorties de la semaine, distancé notamment par Le Fantastique Homme Colosse, long métrage de science-fiction de l'Américain Bert I. Gordon.

Face aux poids lourds du moment, Taxi, roulotte et corrida n'occupe guère de place dans la presse : les quelques critiques des quotidiens sont courtes, aucune ne paraissant le mercredi, jour de sortie du film, certaines attendant jusqu'au lundi suivant, ce qui est d'usage quand le film est jugé sans importance. « L'essentiel est que l'on rie sans arrêt ou presque en voyant Louis de Funès aux prises avec la malice des gens et des choses », écrit Robert Chazal dans France-Soir, sous le titre « Festival de Funès ». Mais son article n'atteint même pas la taille symbolique du feuillet de 1 500 signes : Taxi, roulotte et corrida est quantité négligeable. Exécution en quelques lignes dans Le Figaro, à peine plus dans Le Monde...

Les semaines suivantes, la fréquentation tient pourtant : 33 571 entrées en deuxième semaine et 29 488 en troisième, l'effondrement ne survenant qu'en quatrième semaine avec 19 820 spectateurs dans les quatre salles d'exclusivité. Mais, à ce moment, Taxi, roulotte et corrida a commencé sa carrière en province (quatrième fréquentation de la semaine à Lille avec 12 466 entrées, cinquième à Bordeaux avec 5 860 entrées) et est affiché avec le bandeau « prochainement » dans quelques dizaines de salles de quartier de Paris et de la banlieue. Au bout de la cinquième et dernière semaine d'exclusivité, le film a attiré 132 524 spectateurs dans ses quatre salles : rien de glorieux mais c'est déjà mieux que Ni vu ni connu. C'est

le milieu de gamme du cinéma populaire, loin des sommets mais commercialement efficace. Au bout de treize mois d'exploitation, le prêt de 35 millions auprès du Crédit national, qui représentait le tiers du budget du film, est entièrement remboursé – la vitesse habituelle des remboursements d'André Hunebelle au banquier du cinéma français.

Taxi, roulotte et corrida est jusqu'alors le meilleur score en exclusivité d'André Hunebelle. Il va doubler ce chiffre en 1960 avec *Le Bossu* et *Le Capitain*, tous deux avec Jean Marais et Bourvil (respectivement 239 258 et 255 054 entrées). Mais il aura connu entre-temps le plus terrible bide de sa carrière, *Arrêtez le massacre*, en 1959 avec Jean Richard, sorti au bout de deux semaines d'une com-binaison ambitieuse de six salles... avec 53 290 spectateurs.

On est loin des chiffres mirobolants de *Mon oncle* : à la rentrée 1958, le film de Jacques Tati quitte l'affiche du Colisée et du Marivaux après dix-huit semaines d'exclusivité à quatre séances par jour pour un total de 500 348 spectateurs. Et encore, le film aurait pu continuer pendant des semaines mais les deux salles ont été réservées pour la sortie d'*En cas de malheur* de Claude Autant-Lara avec Brigitte Bardot et Jean Gabin. La critique se saoule du « comique français de qualité » de Tati et les professionnels s'enivrent d'un film qui a tenu des semaines dans une des plus grandes salles de Paris avec 90 % de taux de remplissage. *Mon oncle* a prouvé combien pouvaient être profitables tous les mécanismes modernes de la promotion. Louis de Funès n'appartient pas encore à cette catégorie-là. Il est une vedette, certes, puisque son nom peut s'écrire en haut d'une affiche et que la presse parle de lui comme d'un acteur familier. Il touche maintenant un cachet plus que convenable : 8 millions de francs pour un film, ce n'est pas une rétribution au rabais. Mais de Funès n'est premier rôle que dans des films de seconde catégorie. Pendant quelques années encore, il va aligner les succès discrets, les gloires modestes, les réussites mineures. Il va appartenir à la deuxième division du cinéma : des visages familiers pour le grand public, qui ne sait pourtant pas toujours leur donner un nom ; des vedettes qui sont strictement tenues à l'écart du cercle des très grandes personnalités ; des acteurs que reconnaissent les chauffeurs de taxi mais que des réalisateurs, lorsqu'ils les croisent, peuvent faire semblant de ne jamais avoir vus.

« Les producteurs de *Mon oncle* nous font part des remarques suivantes : 1. – Chaque fois que les façades du Colisée et du Marivaux ont bénéficié d'un éclairage supplémentaire, la fréquentation s'est trouvée accrue. 2. – Chaque fois que l'éclairage des façades a été maintenu après 22 heures, la fréquentation des jours suivants s'est trouvée augmentée. »

Pourtant, Louis de Funès pose, en cet automne 1959, un jalon décisif pour son ascension à venir : il va jouer Oscar. La pièce de Claude Magnier, jeune mécanicien habile du théâtre de boulevard, a été créée l'année précédente et a fait un honnête succès au théâtre de l'Athénée. Mais il ne faisait pas partie de la distribution.

Tout autant que chez Feydeau ou Labiche, l'intrigue farfelue d'Oscar est totalement irréaliste, mais elle est particulièrement virtuose. Un matin, le jeune Christian Martin se présente chez Bertrand Barnier, son patron, un riche industriel. Il vient pour, successivement, lui demander une augmentation afin de pouvoir se marier, lui demander la main de sa fille et lui annoncer qu'il a détourné 44 millions des comptes de l'entreprise. Cette somme, qu'il a convertie en bijoux, deviendra la dot de Colette Barnier. La surprise passée, le chef d'entreprise est forcé d'accepter le mariage. En l'absence de Martin parti chercher la valise de bijoux, une jeune femme se présente à son tour : elle avoue s'être fait passer pour la fille de Barnier. Et celui-ci découvre que sa vraie fille est pressée de se marier, puisqu'elle est enceinte d'Oscar, le chauffeur qu'il a renvoyé quelques semaines plus tôt. A ce moment, la femme de chambre annonce son départ : elle épouse un ami de Barnier et devient baronne. Après un échange assez vif, elle emporte par erreur la valise de bijoux et laisse sa valise d'effets personnels. Barnier pense résoudre tous les problèmes en donnant la main de sa fille et surtout la valise à son masseur – « Il y a là-dedans de quoi faire votre bonheur ». Celui-ci en sort un soutien-gorge. Mais on sonne à la porte : c'est de nouveau Christian Martin, à la recherche de la fille qu'il aime et qu'il a perdue. Il annonce à Barnier qu'il a aussi détourné 50 millions en espèces. Barnier réunit les tourtereaux et récupère une nouvelle valise... qui est aussi échangée et qu'il propose de nouveau au masseur. Evidemment, la fille Barnier va retrouver son Oscar et Christian Martin retrouve son amoureuse... qui se révèle être également la fille naturelle de Barnier.

Dans sa préface à sa pièce, Claude Magnier écrit : « C'est une histoire qui n'arrivera jamais "dans la vie" mais je vous demande d'y croire tout de même. Si en sortant de cette salle vous pouvez dire "c'est complètement idiot mais on s'est bien amusés !", je considérerai avoir gagné la partie. »

« Dieu ! Que l'on a pu rire ! Quelle joie physique (et même morale) pour un spectateur que de rire tout son saoul, à gorge déployée, comme on dit, à ventre déboutonné, à chaudes larmes, à s'en tordre, à en étouffer ! C'est ce qui nous est advenu, hier soir, à l'Athénée, où l'on n'avait pas autant ri, je pense, depuis le Triplepatte de Tristan Bernard et André Godfrenaux, vers l'an 1907... » Paul Gordeaux, France-Soir, 24 mars 1958.

« C'est un vaudeville : il est vulgaire, lourd et adroit. Son adresse lui permet de survivre à sa vulgarité, mais cette vulgarité ne lui permet pas de camoufler sa lourdeur. C'est du théâtre qui pèse sur le cœur et reconforte l'estomac. (...) Toute la roubardise s'étale sans vergogne pour le plus grand bonheur de la digestion. » Pierre Marcabru, Arts, 2-9 avril 1958.

De rebondissement en rebondissement, toute la pièce repose sur Bertrand Barnier, présent sur scène de la première à la dernière réplique. Louis de Funès a été contacté mais il s'est engagé pour Taxi, roulotte et corrida et il se refuse – sans imaginer que le rôle qu'il refuse sera plus tard décisif pour la suite de sa carrière. A la création, ce sera donc Pierre Mondy qui va tenir ce rôle-fleuve et étourdissant, dans une mise en scène très vive de Jacques Mauclair, ancien de la troupe de Louis Jouvet, grand spécialiste de Ionesco mais habile trousseur de boulevard. Face à Mondy, le rôle de Christian Martin sera tenu par un jeune homme dont le Paris théâtral murmure le nom depuis qu'il a été manifestement victime d'une cabale au concours de sortie du Conservatoire national d'art dramatique, Jean-Paul Belmondo. Madame Barnier est Maria Pacôme, le masseur Philippe est – déjà – Mario David... La première d'Oscar a eu lieu le 20 mars 1958 au théâtre de l'Athénée. Les critiques les plus scrogneugneu regrettent que le théâtre que dirigea Louis Jouvet se consacre au vaudeville mais la presse est pour une fois unanime : Oscar est d'une drôlerie telle qu'on n'en a pas vu depuis des lustres. Dans Le Monde, l'Académicien Robert Kemp évoque « des coups de reins et des sauts de carpe à la Feydeau (...) Cela donne un rien de vertige, genre toboggan ». Partout, on vante Pierre Mondy, « maître de la mimique, virtuose de la pirouette, acrobate du bondissement », on célèbre Jean-Paul Belmondo « délicatement indélicat », on chante même « les pectoraux expressifs » de Mario David... C'est un succès, un succès de deux cents représentations que n'amoindrit pas le départ de Jean-Paul Belmondo pour son service militaire et son remplacement par Jean-Pierre Cassel. Mais ce beau succès n'est pas encore un triomphe historique.

Pendant ce temps, le producteur Marcel Karsenty, qui monte des spectacles de prestige pour le bonheur des provinciaux, propose à Louis de Funès de réaliser le rêve qu'il caresse secrètement depuis le Cours Simon : jouer L'Avare de Molière, sous la direction de Georges Vitaly. Les tournées Karsenty permettent aux comédiens de jouer un nombre conséquent de représentations sans être soumis au regard parfois cruel de la critique parisienne. De Funès jouerait ainsi Harpagon pendant des semaines ou des mois devant un public réputé plus facile que le public parisien, et roderait son jeu sans prendre le risque d'être assassiné par la presse avant que son interprétation soit parvenue à maturité. Et il ne serait même pas obligé de reprendre le rôle à Paris si l'expérience ne lui semblait pas concluante, puisque les créations Karsenty sont amorties en tournée. L'acteur signe : il sera Harpagon. Et cela le plonge dans les affaires de

l'angoisse. Jamais il n'a eu le trac à ce point, avant même la première répétition. L'Avare nourrit ses insomnies, altère son humeur, le terrifie pendant des mois. Finalement, il décide de renoncer. Il s'en ouvre à Karsenty, qui préfère trouver un bon arrangement qu'une mauvaise querelle. Justement, Oscar est demandé en province et Pierre Mondy, créateur de la pièce, n'est pas disponible pour une éventuelle tournée.

Après quelques semaines de répétitions à Fontainebleau, où aura lieu la première représentation, Louis de Funès va donc partir le 1^{er} octobre 1959 pour cent jours de tournée en province et en Afrique du Nord – l'occasion pour lui de prendre l'avion pour la première fois, à l'âge de quarante-cinq ans. La distribution comprend plusieurs des comédiens de la création : Maria Pacôme en madame Barnier, Mario David dans le rôle du masseur Philippe, Germaine Delbat dans celui de Charlotte, la vieille gouvernante. Après Belmondo et Cassel à Paris, c'est un jeune comédien que de Funès connaît bien qui prend le rôle du jeune homme insolent qui noue le vaudeville : Guy Bertil, qui fut son partenaire dans Taxi, roulotte et corrida.

Partout, c'est un succès. Les salles sont pleines sur le seul nom des tournées Karsenty, qui proposent des abonnements annuels dans les théâtres de province et présentent toujours des spectacles de qualité. Surtout, de Funès s'impose d'une façon spectaculaire, imposant son tempo à la pièce et à la troupe. « Il fallait qu'il transpire », dit Guy Bertil. Cette tournée marque un tournant dans sa carrière : il se rend compte qu'il peut prendre le pouvoir plus efficacement que d'autres – ce que Mondy, à l'Athénée, ne faisait pas à ce point. Il se rend certainement compte, également, que sa valeur est plus flagrante au théâtre qu'au cinéma.

*

* *

Car au mois d'août 1959, de Funès a vu Frippouillard et Cie subir un échec sans ambiguïté (voir L'Expédition d'Italie, à la fin du chapitre précédent), alors même qu'il vient de tourner en six semaines l'unique long métrage pour le cinéma de François Gir, son beau-frère, qui se dirigera ensuite vers la réalisation de téléfilms. Il s'agit de l'adaptation d'une pièce de Michel Duran, Les Pituiti's. Petit succès au boulevard, déjà filmé par la télévision avec Alfred Adam, Rosy Varte et Guy Bertil. Le fils et la fille d'un éditeur parisien ont l'un et l'autre des histoires d'amour avec la fille et le fils d'une famille de gitans de la porte de Montreuil. Choc des cultures, des morales, des façons de vivre.

Le producteur suggère de donner au film le titre d'une chanson célèbre,

Mon pote le gitan, écrite par Jacques Verrières, artiste de cabaret de la rive gauche en hommage à Django Reinhardt, et devenue un tube dans la version d'Yves Montand. Le titre est acheté et Jacques Verrières jouera même un rôle dans le film, de même que Joseph Reinhardt, le frère de Django. Jean Richard sera le père Pituiti, patriarche de la famille gitane. Louis de Funès sera Védrine, l'éditeur bourgeois des beaux quartiers. Guy Bertil, après Taxi, roulotte et corrida, est encore son fils, et Anne Doat, quelques années avant Faites sauter la banque, est déjà sa fille.

Il en résulte un film décousu, dans lequel les deux premiers rôles se démènent, avec toute leur puissance de jeu et en éclipsant facilement une distribution plutôt pâle, pour donner du rythme à une réalisation languissante. Sortie le 2 décembre, dans une relative indifférence de la presse. Brèves critiques vaguement condescendantes, comme dans Le Figaro qui juge que le film « ne va guère loin dans la satire ni la caricature, mais c'est un spectacle agréable, bien que le réalisateur ait par trop souvent dispersé l'intérêt et éparpillé l'action ». Mais c'est un échec sans ambiguïté : six salles d'exclusivité d'un total de 4 198 places pour 19 818 entrées, soit 13,4 % de taux de remplissage. La semaine suivante, le film a quitté l'affiche. François Gir ne tournera plus pour le cinéma.

Maintenant, l'auteur de ce livre sort un instant de sa réserve pour aviser le lecteur qu'il aborde le pire film qu'ait tourné Louis de Funès, Les râleurs font leur beurre, également connu sous le titre de Certains l'aiment froide. Oh, bien sûr, il est possible que dans les quatre-vingt-dix films environ auxquels il a déjà participé depuis La Tentation de Barbizon, il s'en trouve un, deux ou même cinq qui puissent insupporter le plus indulgent des nostalgiques du cinéma de quartier. Il est même possible que l'on trouve ici ou là un scénario aussi mal fagoté, un dialogue aussi plat, une réalisation aussi médiocre ou des acteurs aussi mal employés mais Les râleurs font leur beurre cumule toutes ces tares, ce qui en fait un objet cinématographique désolant.

Le scénario original est l'œuvre de Jean-Daniel Daninos, dont la carrière au cinéma sera éphémère. Le film s'appelle encore Les râleurs font leur beurre quand Jean Bastia décide de le réaliser et travaille à son adaptation avec le dialoguiste Guy Lionel. L'argument fleure bon le vieux boulevard : en 1759, le marquis de Valmorin meurt en laissant, d'une part, une énorme fortune et, d'autre part, de lourdes dettes envers le sieur Galopin, que devront régler ses héritiers ; mais il a décidé que son testament ne serait ouvert que deux cents ans plus tard et, en 1959, chez un notaire de Genève, ses dernières volontés sont dévoilées : sa fortune (qui entre-temps a fructifié) ira à celui de ses héritiers qui est atteint d'une maladie incurable.

Louis de Funès est Ange Galopin, qui pendant tout le film va chercher à recouvrer sa créance (un des défauts du scénario est que, justement, il y

parvient). Les héritiers Valmorin constituent une palette humaine pittoresque avec même, au début, un Ecossais (qui meurt d'un arrêt cardiaque en apprenant quel est le montant de l'héritage) et un Africain (Habib Benglia, dont le rôle et le dialogue sont franchement inconfortables aujourd'hui). Tous vont essayer de se faire passer pour incurables, falsifiant des certificats médicaux, simulant diverses maladies ou jouant la folie. Parmi les héritiers, Robert Manuel incarne un Italien roublard, Pierre Dudan (qui à l'époque est à son sommet de popularité, à la fois pour ses comédies au cinéma et pour une œuvre imposante comme chanteur de variétés, dominée par le succès mondial de Clopin-clopant) joue dans l'habituelle veine du grand garçon sympathique, Mathilde Casadesu campe contre toute vraisemblance une paysanne un peu fofolle et Francis Blanche, que l'on sait pourtant capable du pire, incarne un Américain avec une rare servilité vis-à-vis des pires clichés : chapeau démesuré, tee-shirt ridicule, colt glissé dans la ceinture du pantalon, bouteilles de Coca-Cola alignées sur sa table de chevet, accent paresseusement caricatural... On voit même, dans les derniers moments du film, le notaire Noël Roquevert (dont toute la carrière est pourtant d'une dignité à peu près parfaite, tant son personnage incarne de raideur et d'orgueil), saucissonné dans une camisole de force, dansant sous la douche en braillant une chanson sans queue ni tête et en roulant des yeux de fou. Enfin, Jean Richard apparaît dans les dernières minutes du film, son rôle étant constitué, pour l'essentiel, de la reprise de son sketch « L'explorateur ».

Curieusement, de Funès s'en sort mieux. Il est vrai que son personnage profite paradoxalement du manque d'inspiration du scénariste et du réalisateur : il répète perpétuellement les mêmes gestes, ne change jamais d'intentions de jeu, radote les mêmes pauvres répliques à chacune de ses apparitions. Bien sûr, que son rôle fut si pauvre contribue à limiter les dégâts, mais on revient à la loi énoncée au début de cet ouvrage : Louis de Funès est bon même dans les mauvais films. Il n'est pas aussi brillant dans *Les râleurs font leur beurre* que dans ses plus grands classiques, tant s'en faut, mais il ne sombre pas corps et biens comme quelques-uns de ses confrères.

« Qu'en 1960 un tel film voie le jour, que des spectateurs paient six nouveaux francs aux Champs-Élysées pour rigoler à ça, c'est absolument aberrant. On peut difficilement imaginer quelque chose de plus sot, de plus abject (la scène du nègre) et de plus grossier que ce *Certains l'aiment froide* de Jean Bastia, d'une grossièreté qui ne sait même pas être vulgaire et qui se contente d'être commune. Ce film ne relève donc pas de la critique traditionnelle. Tout au plus peut-il faire l'objet d'une étude sociologique ou d'une réflexion morale. Sans parler de la bassesse qui relie les auteurs et un certain public, on peut se demander jusqu'à quel point il est permis à des acteurs talentueux de se prêter à un tel exercice de dégradation de la personne humaine. Les voir faire des grimaces que même un singe aurait honte d'exécuter provoque à la fois un malaise et une vive réaction de mépris. » Arts, 25 février 1960.

Il se trouve que, le 9 septembre 1959 est sortie en France la comédie Certains l'aiment chaud de Billy Wilder, avec Marilyn Monroe, Tony Curtis et Jack Lemmon. C'est un gros succès : dix semaines d'exclusivité, 342 532 entrées, troisième score de l'année. Alors Les râleurs font leur beurre va changer de titre, même si le générique a déjà été réalisé. Le film sort, le 17 février 1960, sous le titre de Certains l'aiment froide avec, sur l'affiche, Francis Blanche, Jean Richard et Louis de Funès, dans un ordre qui est l'exact reflet de la hiérarchie du moment au box-office. La critique est effrayante. Le film est tantôt éreinté, tantôt passé sous silence. 52 987 entrées en première semaine, ce qui est le meilleur score de la semaine, mais seulement 29 267 en seconde semaine : à 82 254 entrées en exclusivité à Paris, une carrière s'annonce dans les salles de quartier et de province, qui va amplement couvrir les frais du film. L'économie d'un certain cinéma dans toute sa brutale simplicité...

Ensuite, Louis de Funès va être absent presque toute l'année 1960 des écrans de cinéma, ce qui ne lui est pas arrivé depuis 1948. C'est peu avant les fêtes qu'on le revoit, parmi une imposante distribution, dans Candide ou l'optimisme du ^{xx}e siècle. Cinq ans après Courte Tête, il a retrouvé Norbert Carbonnaux pour un film d'un tout autre genre. Ici, point d'argot d'Audiard ni de petit peuple des champs de courses, même si c'est Albert Simonin qui cosigne le scénario. L'adaptation du conte de Voltaire à l'époque contemporaine est une grande fable politique qui entrechoque Drôle de guerre, Occupation, Guerre froide, décolonisation et ségrégation. Jean-Pierre Cassel est Candide, Daliah Lavi est sa Cunégonde et Pierre Brasseur, le professeur Pangloss. Une foule de personnages se croisent dans une mise en scène rapide et distanciée : Michel Simon, Jacqueline Maillan, Robert Manuel, Maurice Biraud, Alice Sapritch, mais aussi les chanteurs Jean Constantin et O'Dett, le critique François Chalais et Albert Simonin lui-même...

Louis de Funès, sanglé dans un manteau de cuir noir, est le chef de la Gestapo et il est amoureux de Cunégonde. Son rival est un trafiquant de marché noir, Jean Richard. Les deux hommes la couvrent de cadeaux et d'attentions en ces temps de pénurie et de danger. Le gestapiste impose à la jeune femme un marché ignoble (voix onctueuse et sourire assassin, il susurre « je ne veux que votre bonheur ») aux termes duquel elle alterne entre le trafiquant et lui tous les trois jours. Candide les tue tous les deux, ce qui éveille l'attention de deux policiers qui traversent tous les régimes avec une égale veulerie, incarnés par Jean Poiret et Michel Serrault. Mais ils ressuscitent, Jean Richard sous la forme d'un producteur de spectacles et Louis de Funès comme responsable du renseignement militaire dans l'armée de la France libérée – l'un et l'autre avec des bienveillances ambiguës pour Candide et Cunégonde.

Outre les grinçantes allusions politico-historiques, le public s'amuse

forcément des fantaisies du casting, comme le chassé-croisé auprès de Cunégonde de deux galonnés sud-américains, incarnés par Dario Moreno et Luis Mariano. « Ce léger vent de fronde nous venge de nos misères », notera Jean de Baroncelli dans *Le Monde*, à la sortie du film le 16 décembre 1960. *Candide*, dont la forme et le ton séduisent au-delà des seuls critiques, se maintient huit semaines au Marignan et au Français, totalisant en fin d'exclusivité 211 483 entrées – un honnête succès pour un film oublié, qui n'a dû sa réédition en DVD, en 2005, qu'à la présence de Louis de Funès.

Deux semaines après *Candide* est sorti un autre film à budget modeste, *Les Tortillards* de Jean Bastia. L'histoire est du même esprit que celle de *Mon pote le gitan*, la réalisation du même tonneau que *Certains l'aiment froide* et la troupe en est parente, emmenée par Jean Richard, qui est alors à des sommets de popularité. C'est pourquoi le film se tourne en bonne partie en décors naturels dans les parages d'Ermenonville et de Senlis, ce qui l'arrange infiniment, tout autant que Roger Pierre, autre vedette du film. C'est le quatrième film de Jean Bastia avec Jean Richard en haut de l'affiche, après *Nous autres à Champignol*, *Le Gendarme de Champignol* et *Certains l'aiment froide*. Et il s'agit toujours d'une production artisanale : petite équipe technique, pas de véritable hiérarchie sur le plateau, grande liberté de jeu et même de texte pour les acteurs, qui font fructifier leurs trucs et leurs classiques de music-hall.

« Comme nous tournions *Les Tortillards* au studio d'Épinay, de Funès a proposé de m'emmener en voiture, pour m'éviter de prendre le train. Je l'attendais en bas de chez moi chaque matin et nous parlions beaucoup, notamment de jardinage, sur le trajet. Je me souviens plus particulièrement du premier jour : je m'installe à côté de lui et, au lieu de démarrer, il me regarde, l'air soucieux. Il me dit : "Vous croyez qu'on va être payés ?" J'étais jeune, je savais que j'avais moins d'expérience que lui, mais je lui dis : "Mais bien sûr qu'on sera payés. On ne va pas travailler gratuitement !" Il me regarde, marque un temps et me dit : "Naïf." » Christian Marin, entretien avec l'auteur.

D'ailleurs, les affiches successives des *Tortillards* racontent clairement l'évolution de leurs popularités respectives. A l'origine, l'affiche porte en gros les noms de Jean Richard, Roger Pierre et Louis de Funès, les trois personnages étant caricaturés à égalité, pourrait-on dire, sur deux affiches différentes de Constantin Belinsky et Pascal Bastia figurant de pittoresques locomotives à vapeur. D'ailleurs, si les trois noms sont sur la même ligne et dans la même force de corps (et il en est de même au générique), leur ordre est immuable et de Funès est bien le troisième de la distribution. En 1969, le film ressort sous le titre *Les Tortillards* sont là. En haut de la nouvelle affiche de Faugère, le nom de Louis de Funès est écrit en plus gros caractères. En dessous, typographiquement comme graphiquement, Jean Richard et Roger Pierre, mais aussi Christian Marin qui, entre-temps, a conquis une renommée nationale grâce à son rôle de Laverdure dans le

Louis de Funès dirige donc une entreprise fabriquant de l'insecticide, dont le secrétaire est Christian Marin. Son fils, Roger Pierre, rompt avec sa famille pour rejoindre la famille de la jeune fille qu'il aime, une troupe de comédiens ambulants qui sillonnent les villages par les plus modestes lignes de chemin de fer – les tortillards du titre –, emmenés par « l'illustre Beauminet » (Jean Richard).

L'ambiance générale du tournage est heureuse, ce qui se sent à l'image. L'essentiel des scènes avec Louis de Funès sont tournées en studio, dans une veine boulevardière qu'il épice de beaucoup de petits bruits de bouche et de mimiques. Sorti le 30 décembre 1960, *Les Tortillards* se place en honnête milieu de gamme, sans plus (36 957 entrées en deux semaines d'exclusivité) dans l'indifférence générale de la presse.

*

* *

En cette aube des années 60, Louis de Funès se livre sans doute à des bilans. Succès d'Oscar en tournée, cachets confortables pour des films plutôt médiocres... La cinquantaine approche et il est un acteur de seconde catégorie. Le sommet de la seconde catégorie, mais encore loin de la première catégorie. Même quand il est distribué en second rôle, il profite d'une légitimité – sinon d'une notoriété – acquise depuis quelques années en premier rôle d'une poignée de films. Et ses choix, s'ils ne sont pas forcément d'un grand prestige cinéphilique, sont gagnants du point de vue financier.

Il décide de se séparer de son agent, André Trives. Leurs rapports sont devenus difficiles : Louis de Funès n'aime guère l'idée que l'on gagne 10 % de ses revenus « sans rien faire », tandis que son agent est convaincu que l'acteur ne percera pas plus haut. Jean Richard, Darry Cowl ou Francis Blanche enchaînent les premiers rôles dans de petites productions sans grande ambition, mais dont l'accumulation finit par représenter d'imposants revenus. Le niveau d'un Bourvil ou plus encore d'un Fernandel est absolument inaccessible. Il n' imagine pas que l'acteur puisse avoir d'autres ambitions que de continuer dans ce sillon des productions populaires en noir et blanc.

C'est donc en 1960 que Louis et Jeanne de Funès décident de prendre leur indépendance. Ce sera elle qui sera l'interprète, à l'extérieur, des décisions qu'ils prendront tous deux. Ce sera elle qui aura la lourde tâche de refuser les scénarios et de négocier les cachets de son mari. Et elle deviendra un auxiliaire décisif, tous les témoins certifiant son efficacité et sa

pugnacité. Au point que Gérard Oury, ami de Louis de Funès mais aussi réalisateur, nous dira que lorsqu'il l'engage en 1961 pour *Le crime ne paie pas*, de Funès est « cher, vraiment cher. Il le valait, bien sûr, mais j'ai le souvenir qu'il était très cher ».

Ainsi est-ce un comédien sans agent qui apprend que Pierre Gaspard-Huit prépare un *Capitaine Fracasse*, et qui va démarcher lui-même le réalisateur. Depuis qu'il a réalisé *La Fugue de Monsieur Perle* à la place de Roger Richebé, le cinéaste a pris quelques galons, au box-office (notamment grâce à *La mariée est trop belle* avec Brigitte Bardot en 1956) comme dans la chronique parisienne, puisque c'est lui qui a sollicité Alain Delon pour donner la réplique à Romy Schneider, choisie par la production, dans *Christine*, en 1958. Il en résultera une idylle à grand spectacle qui dure encore quand Louis de Funès vient voir Pierre Gaspard-Huit. « Il n'avait plus d'agent, se souvient le réalisateur. J'avais pensé à lui mais il a pris les devants en me demandant le rôle de Scapin. »

Il ne s'agit pas d'un rôle de valet, mais du rôle d'un comédien du xviii^e siècle qui interprète les valets dans les pièces de sa troupe. Selon l'usage, les comédiens de cette époque portent souvent le nom de leur emploi. Ainsi est-ce en prenant le rôle du beau jeune homme habile à l'épée que le baron de Sigognac, gentilhomme ruiné rencontré au hasard des chemins, devient le capitaine Fracasse et suit la troupe du cabot Hérode, par goût de l'aventure et pour les beaux yeux d'une comédienne, Isabelle. Dans cette adaptation du roman de Théophile Gautier (la sixième au cinéma depuis Victorin-Hippolyte Jasset en 1909), Sigognac sera interprété par Jean Marais et la jeune Isabelle par Geneviève Grad, qui sera quelques années plus tard la fidèle fille du maréchal des logis-chef Cruchot. La troupe de comédiens ambulants est emmenée par Philippe Noiret, dont c'est le deuxième rôle au cinéma, et leur route croisera celle d'un bretteur mercenaire incarné par Jean Rochefort, qui commence là une série de rôles en costume (*Cartouche*, *Le Masque de fer*, la série des *Angélique*).

Jean Marais est tout indiqué pour incarner Sigognac : depuis *La Tour, prends garde !*, il domine le cinéma de cape et d'épée français avec une maestria étourdissante. Depuis une dizaine d'années que Jean Cocteau ne tourne quasiment plus, Marais se consacre presque exclusivement à ces films d'aventures qui émerveillent les Français et lui assurent des sommets de popularité. *Le Capitaine Fracasse* est son unique confrontation, l'épée à la main, avec l'autre spécialiste du genre, Gérard Barry, qui va incarner le fourbe duc de Vallombreuse pour Pierre Gaspard-Huit avant d'être notamment d'Artagnan ou le chevalier de Pardaillan dans les films de Bernard Borderie.

Le statut de Louis de Funès sur ce film donne une idée de sa position dans la hiérarchie du cinéma français. Le scénario n'est pas extrêmement

généreux avec le personnage de Scapin, intervenant rarement seul dans l'intrigue, et la plupart du temps flanqué d'Hérode, le directeur de la compagnie, incarné par Philippe Noiret. Si très naturellement de Funès touche sept fois et demie moins que Jean Marais (35 000 francs contre 260 000 francs, selon le devis du film), il est néanmoins le deuxième salaire de toute la distribution. Geneviève Grad et Philippe Noiret, pourtant bien plus présents à l'écran et dont le rôle est plus important dans l'intrigue, sont payés seulement 15 000 francs. Gérard Barray n'est payé que 11 000 francs pour le rôle très physique du fourbe Vallombreuse – vingt-trois fois moins que Jean Marais. Il est vrai que, du seul point de vue cinématographique, Louis de Funès a déjà plus de notoriété que tous ses autres partenaires, Marais mis à part. Et, sur une photo prise devant un cinéma parisien, à la sortie du film, on voit clairement que l'enseigne lumineuse annonce : « Le Capitaine Fracasse, avec Jean Marais, Louis de Funès ».

A la mi-décembre 1960, le tournage commence pour huit semaines et demie, dont trois semaines seulement aux studios d'Epainay. Beaucoup d'extérieurs se dérouleront notamment aux châteaux de Maintenon et Guermantes. Pierre Gaspard-Huit : « Le tournage s'est déroulé sans accroc. Tout le monde s'entendait très bien. Pour de Funès, le rôle était tout tracé. Je l'ai trouvé extrêmement discipliné et obéissant. Il suivait exactement les indications du metteur en scène et n'a pas fait de création particulière dans Scapin. Il était un peu anxieux, toujours soucieux de mieux faire, toujours perfectionniste. Un excellent pensionnaire. »

Un grand soin est mis aux scènes d'action, Marais et Barray mettant un point d'honneur à ne jamais être doublés, même dans les instants les plus spectaculaires de leurs affrontements. De Funès participe à la bagarre générale du dénouement. Il doit notamment briser un vase sur la tête d'un des hommes de Vallombreuse. Les trois vases de plâtre léger préparés pour la scène sont utilisés pour trois prises successives et Pierre Gaspard-Huit en demande une quatrième. On casse alors méticuleusement un véritable vase de faïence pour le recoller aussitôt, de manière à ce qu'il se brise très photogéniquement devant la caméra. Or, quand Louis de Funès tourne la quatrième prise, il empoigne le vase dans le mauvais sens... et assomme le cascadeur.

Sorti le 21 avril 1961, Le Capitaine Fracasse fait une belle première semaine à 54 622 entrées. Sans être un choc au box-office, c'est une réussite commerciale : 202 702 entrées en quatre semaines d'exclusivité. Mais le film n'est pas très profitable pour Louis de Funès. Il n'a plus intérêt à se fondre ainsi dans une distribution qu'il ne domine pas, ou tout au moins dont il ne peut pas s'isoler. Et peu importe la générosité du cachet... Le Canard enchaîné note sèchement que « Louis de Funès fait de la figuration », Le Figaro qu'« il ne se voit offrir que d'infimes occasions d'amuser ».

Louis de Funès danse

La Rue sans loi (1950) : « Vous n'avez pas vu ma contrebasse ? – Non mais je l'entends ! » A la fête chez la comtesse, le musicien Hippolyte s'est endormi d'ennui en jouant sa Berceuse. Les jeunes gens à chemise à carreaux se lancent dans une furie be-bop et, soudain réveillé, il demande à la comtesse où est son instrument. Alors Louis de Funès et Annette Poivre se lancent (à 37'30) dans une sorte de valse new orleans très syncopée. Trois minutes plus tard, vers la fin de la frénésie générale, on voit bien les gambettes d'Annette qui danse debout sur le bar, mais pas assez la danse russe acrobatique de de Funès.

L'amour n'est pas un péché (1952) : au lieu de l'austère séance d'éducation physique matinale dans l'appartement collectif de l'Union de résistance antiféminine, de Funès branche la radio sur une entraînante chanson de Jacques Marbeuf enregistrée par l'auteur, Noémie (à 46'). Il pratique une sorte de gigue be-bop très souple sur les jarrets, mêlée de mouvements gymniques des bras.

Les hommes ne pensent qu'à ça (1953) : le mari jaloux espagnol poursuit depuis un bon moment le pauvre Alfred. Déboulant au milieu d'une noce, ils se trouvent à danser un tango (à 1 h 06') cramponnés de part et d'autre d'une assiette contenant un chou à la crème. Danse de salon entre un Jean Bellanger terrorisé et un Louis de Funès tout en agressivité qui lui écrase les pieds et lui donne des coups dans les tibias. Jolie mais brève chorégraphie de combat.

Ah ! Les belles bacchantes ! (1954) : cache-sexe de cuir noir lié par une fine lanière noire à un large col ajouré semé de grosses perles, loup noir paillété relevé sur le front, manchettes de dentelle noire, port de ballerine dans ses socquettes, l'apparition dansée la plus extravagante de Louis de Funès, policier infiltré dans le corps de ballet très déshabillé du tableau de La Forêt enchantée (à 38'). La seule image de Louis de Funès recyclable dans une soirée au Queen.

– séquence Léopolda (à 41') : la chorus line des huit messieurs de la revue en frac 1900, haut-de-forme et cape de soie ; chorégraphie simplissime mais çà et là Louis de Funès prend quelque liberté avec l'alignement et le rythme, comme pour se défendre de n'être qu'un artiste parmi tant d'autres.

– séquence Frère Jacques (à 1h24') : le grand classique de scène des Branquignols, numéro plus visuel et athlétique que dansé au sens propre, mais avec sur la fin un rock mid-tempo bien marqué.

Comme un cheveu sur la soupe (1957) : en sortant de chez Caroline (la belle Noëlle Adam), tout heureux du retour de l'amour dans sa vie, il gambade dans la rue (à 41'), avec notamment un pas chassé d'une franche

gaieté. Puis soudain le bruit d'un marteau-piqueur lui rappelle qu'un tueur est à ses trousses.

Totò à Madrid-Un coup fumant (1958) : à la petite cérémonie qu'organise la milliardaire Gloria Harrison pour l'achat de son Goya – de son faux Goya –, la sculpturale Eva (l'Américaine d'Italie Abbe Lane) ouvre le bal en remuant avec grâce toutes ses rondeurs sur le « pas de l'éléphant ». Elle invite le professeur Montiel (Louis de Funès) qui s'agite contre elle avec une visible ivresse (à 58') jusqu'à ce que survienne le matador Pablo Segura (Ricardo Valle). Elle profite de l'extase de l'expert en peinture pour s'éclipser. De Funès danse seul quelques instants, les bras en couronne, énamouré, les yeux clos...

Ni vu ni connu (1958) : pendant la fête célébrant sa libération, Blaireau prive le vainqueur de la course cycliste de son bouquet pour le donner à la comtesse et lui dire (à 1 h 17') : « Madame de Chaville, voulez-vous me faire l'honneur et l'avantage de gambiller la prochaine avec moi ? » Au centre du cercle des villageois, Louis de Funès et Madeleine Barbulée dansent une polka bouffonne.

Taxi, roulotte et corrida (1959) : le charme stimulant de Véra Valmont, le vin trafiqué servi par Max Révol, l'invitation sans réplique du danseur du trio Cervantes de la Puerta del Sol et voici Louis de Funès sur la piste de La Corrida, night-club de Grenade (à 1 h 07'). Il se lance dans une danse échevelée, suivant avec une belle vigueur la chorégraphie d'une sorte de quadrille flamenco, piqué çà et là de grimaces comiques et de regards complices à sa famille. Annette Poivre commente : « Je savais qu'il avait été champion de java, mais... » Raymond Bussièrès la coupe : « Mais quoi, ce n'est jamais qu'une java espagnole ! » Des pas de flamenco orthodoxes et des figures de comédie : la même mécanique, déjà, que le ballet des Aventures de Rabbi Jacob.

Les râleurs font leur beurre (1960) : à la fin du générique (à 4'40), de Funès apprend, à la sortie d'une maternité très stylisée, la naissance – « enfin ! sauvé ! » – d'un enfant mâle. Commence alors une courte procession avec ses sept petites filles rangées par ordre de taille, sur un charleston bien enlevé. Un des rares moments rythmés du film.

Pouc Pouic (1963) : « Enfin Léo, c'est un tempo si bien balancé ! – Balancé ? Mais beaucoup trop balancé ! – Mais non, mon cher ami, vous n'y connaissez rien, voyons. C'est le tempo idéal. Tenez, vous devriez essayer. » De Funès et Maillan, à l'invitation de Guy Tréjean, se lancent dans une sorte de gigue sur un charleston radiophonique (à 58'20). Il est ridicule, certes, mais ça ne dure pas plus de dix secondes. A peine le temps d'en rire. Même gigue derechef à l'annonce de la découverte de pétrole chez les Bosso-Tajo (à 1 h 20'). Heureusement, la joie de Léonard Monestier retombe vite...

Le Grand Restaurant (1966) : Septime fait répéter à sa brigade la choré-graphie grand siècle du service tel que l'exige un établissement de tradition française (à 23'). Préboist, Grosso, Modo, Risch dansent autour de lui, très dociles, jusqu'à ce que le rythme s'accélère dans une folie russo-yiddish (à 24') qui annonce la chorégraphie des Aventures de Rabbi Jacob.

Le gendarme se marie (1968) : amoureux, le maréchal des logis-chef Cruchot prend des cours de danse (à 25'). « Un, deux, trois et quatre » très mou jusqu'à ce qu'il se trouve au bras du sanguinaire fugitif Mario David. L'application de ses leçons sur un cha-cha-cha au Byblos (à 31') révèle une charmante gaucherie de composition.

L'Homme orchestre (1970) : comment un comédien doutant de ses capacités de danseur aurait-il pu se lancer dans ce film ? Le personnage d'Evan Evans est un chorégraphe à la mode, qui doit faire autorité de son corps dans la scène de réglage des « piti-pitipa » (à 7'40) comme dans les « gammes » des danseuses (à 16'). Une singularité, néanmoins : à l'image de son pas de trois final avec les deux enfants (à 1h20'), nulle part dans ce film Louis de Funès ne cherche à faire rire en dansant.

Les Aventures de Rabbi Jacob (1973) : de Funès qui danse ? Pour la plupart des Français, c'est dans ce film et ce film seulement. « Silonce, silonce ! Rabbi Jacob elle va donser ! » Le ballet hassidique (à 1 h 02') est une séquence parfaite, idéalement placée dans la trame du film, superbement filmée, génialement dansée. A peine deux minutes, mais deux minutes inscrites dans toutes les mémoires.

9. – « Il y a là-dedans... »

(d'Oscar à Nous irons à Deauville, 1961-1962)

Cent jours d'Oscar, c'est bien peu. A Paris, on a entendu parler de l'ouragan de Funès dans la pièce de Magnier qui a tourné en province et en Afrique du Nord. Le producteur Jean-Jacques Vital propose de reprendre la pièce. Le comédien hésite quelques jours avant d'accepter. Sa dernière expérience en tête d'affiche dans un théâtre parisien date déjà de presque six ans. Certes, il y a eu le triomphe d'Ah ! Les belles bacchantes ! mais l'échec de Poppi reste quand même un souvenir cuisant. De plus, il est risqué de reprendre un rôle créé à peine trois ans plus tôt par Pierre Mondy, que les Parisiens n'auront pas encore oublié. Et, de toute manière, chacun sait qu'un triomphe en province ne signifie rien quant à l'accueil du public de la capitale. Poussé notamment par ses fils, qui aiment Oscar, il accepte et la pièce se monte au théâtre de la Porte Saint-Martin. Là, au début des Grands Boulevards, le public a fait quelques triomphes à des spectacles historiques : une douzaine d'années plus tôt, Les Trois Mousquetaires par la compagnie Grenier-Hussenot, puis les ballets de Roland Petit, La Belle Arabelle avec les Frères Jacques, Pacifico avec Bourvil et Georges Guétary...

La distribution évolue, évidemment, notamment parce que Maria Pacôme a rendu le rôle de madame Barnier à Denise Provence, qui l'avait joué avec Pierre Mondy et Jean-Pierre Cassel. Mais Guy Bertil, Mario David et Germaine Delbat sont inamovibles. Répétitions sereines, mais forte inquiétude de l'acteur avant les premières représentations. Sa carrière marque le pas, incontestablement. Il ne lui a guère été proposé au cinéma d'opportunités qui puissent lui faire gravir une nouvelle marche et il va tenir au théâtre le premier rôle dans une reprise – ce peut être l'ancrage définitif dans cette catégorie de comédiens que, suivant le vocable lancé par André Frédérique et les Branquignols, le métier appelle désormais les ringards.

Or, quand vient la critique, elle est saisie d'ivresse. Jean-Jacques Gautier, dans Le Figaro, manque à tous les usages auxquels il tient tant d'habitude et écrit un article tout entier consacré à Louis de Funès. Pas un mot sur la mise en scène. Pas un mot sur les huit autres comédiens de la distribution. Il ne parle que du héros de la pièce : « Il touche au grandiose dans le clownesque », proclame-t-il, ébloui par le prodige. Max Favaelli proclame

dans Paris-Presses-L'Intransigeant que de Funès est « digne de Max Dearly », le maître du burlesque scénique d'avant-guerre : « Une peau aussi souple qu'un gant sur un visage de gnafron, fortement dessiné. Une voix qui percute jusqu'aux deuxièmes galeries. Un jeu de jambes que lui envieraient bien des boxeurs et une autorité du tonnerre. A lui seul, Louis de Funès assurera le succès d'Oscar. »

« Vous avez déjà vu Oscar ? Mais vous n'avez peut-être pas encore vu Louis de Funès dans Oscar. Il cligne des yeux, abaisse un sourcil, en hisse un autre jusqu'à la racine des cheveux, dirait-on. Il grimace. Feint des fureurs comiques. Accumule les mimiques cocasses. Emmêle les gesticulations irrésistibles. Se démène. Multiplie les airs courroucés, rageurs, ahuris. Redouble d'expressions bouffonnes. Distord un masque qui semble en caoutchouc. Tourne sur lui-même. Se mord les lèvres. Fronce les narines. Sursaute. Paraît monté sur ressorts. Invente des tics. Fait la lippe. Tape du pied. Renverse la tête en arrière et son corps. Des déclics commandent son visage. Il met le doigt dans l'oreille tout de suite avant de prendre une pose napoléonienne. Il est le burlesque. (...) Les bredouillis augmentent. Il se gratte le crâne. Donne des coups de pied dans le vide. Se tord la bouche. Se la mange. Les décharges deviennent plus fréquentes. Son hyperagitation croît. Il pianote dans le vide. Serre et desserre les mains. Trépigne. Imité le singe, se gratte. Le rire le secoue. C'est étrange, cela ressemble à une sauterelle qui aurait avalé une crécelle. Il se tape sur les cuisses. Il frémit. Il tourne la tête à se la décrocher. Il pivote. Sautille. Il vibre comme sous l'effet d'un courant électrique. Il titube, chancelle, se rattrape. Se roule sur lui-même. Se plie, se tortille. (...) C'est baroque, ahurissant, échevelé. C'est le bouquet, l'apothéose du rire bizarre. Emaillé de trouvailles, délirant d'inventions. Fracassant. Et insolite. Comme le diable jonglant avec nos projets, nos illusions, nos serments et nos souhaits ! Et c'est drôle. »
Jean-Jacques Gautier, Le Figaro, 30 janvier 1961.

Pendant les premières semaines, le public résiste un peu aux injonctions de la critique et ce ne sont que de « bonnes salles », comme on dit dans le métier – plein le week-end, plus clairsemé en semaine. Fabiola, jeune reine de Belgique depuis quelques semaines, vient voir Oscar. C'est de ce jour-là, dans le souvenir des témoins, que la pièce décolle vraiment. Le théâtre de la Porte Saint-Martin ne va plus désempir et le couloir des loges va s'encombrer chaque soir de personnalités du Tout-Paris et du monde du spectacle.

Chaque soir, Louis de Funès ajoute, affine, augmente, amplifie son personnage. Le metteur en scène Jacques Mauclair, qui est venu faire les « raccords », s'éclipse très vite, tant le comédien impose sa liberté, avec des effets qui fonctionnent magnifiquement au public. Il maîtrise les silences, les arrêts, les moues arrêtées, les temps posés au milieu des répliques, mais tout aussi bien de brusques accélérations du rythme. Bientôt, on rit avant même la fin des répliques, comme le célébrisime « il y a là-dedans de quoi faire votre bonheur », qui fait s'écrouler de rire la salle dès le troisième mot.

Guy Bertil : « Il improvisait dans la longueur. S'il y avait un truc avec un moustique qui marchait, il faisait un deuxième moustique le lendemain. A la fin, ça fait une demi-heure. » Une demi-heure de plus de délectation pour

le public, qui acclame chaque soir sa performance – « un athlète », dit Bertil.

Au cours des premières semaines, de Funès joue Oscar en finissant le tournage du *Capitaine Fracasse*. Puis il savoure sans mélange ce triomphe parisien, un triomphe dans lequel il écrase tout : ses partenaires, la mise en scène, le souvenir de son ami Pierre Mondy dans le rôle et même la pièce de Claude Magnier, qu'il porte à un état d'incandescence totalement inattendu. Travail éreintant, qui le laisse pantelant aux deux entractes de la pièce, au cours desquels il s'isole pour reprendre son souffle et garder sa concentration – « On parle, on fait des blagues et on n'arrive plus à en faire sur scène », explique-t-il à un journaliste.

Période heureuse : il triomphe tous les soirs mais ses fils raconteront qu'il vit alors sa dernière période de tranquillité lorsqu'il paraît dans les lieux publics. Régulièrement, après le spectacle, la famille de Funès va souper dans une brasserie près de la gare Saint-Lazare. L'acteur le plus célébré de la saison théâtrale n'y est importuné par personne, après sa longue séance d'autographes au théâtre de la Porte Saint-Martin. Bientôt, cette tranquillité sera oubliée...

Il va porter Oscar jusqu'à l'été 1962. Quand il rejoint Robert Dhéry à la rentrée pour *La Grosse Valse*, il abandonne le rôle à Pasquali, honnête comédien de boulevard de seize ans son aîné qui, à la Porte Saint-Martin puis à l'Européen, va conduire la mise en scène de Jacques Mauclair à sa 1 200^e représentation. Mais avant ce nouveau triomphe scénique, il a un autre rendez-vous avec les Branquignols, au cinéma cette fois.

*

* *

Pendant trois ans, Robert Dhéry, Colette Brosset et le noyau de la troupe des Branquignols ont joué *La Plume de ma tante* en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis, avant de laisser leur spectacle (un best of des numéros visuels de leurs pièces précédentes) tourner sans eux outre-Atlantique. Ils reviennent à Paris auréolés de la gloire des Français qui ont triomphé chez les Anglo-Saxons. Le producteur Henri Diamant-Berger a patienté pour lancer un nouveau film sur un scénario original après le succès mitigé de *Branquignols*, leur premier long métrage peut-être réalisé trop tôt, en 1949.

L'argument en est apporté par Pierre Tchernia, l'homme de télévision qui est entré en complicité avec les Branquignols depuis des années. Il a vu dans une rue de Levallois-Perret, promise à la démolition par les travaux du boulevard périphérique, une somptueuse voiture américaine garée au pied

d'un immeuble insalubre. De passage à Londres où les Branquignols jouent *La Plume de ma tante*, il parle à Robert Dhéry de faire un film sur cette idée saugrenue : dans un quartier très populaire, une famille hérite d'une voiture d'un prix énorme. Quelque temps plus tard, Dhéry lit dans la *Sélection du Reader's Digest* une nouvelle brève : une milliardaire américaine, à qui l'héritage de son mari enjoignait de vendre sa Rolls-Royce au profit de sa secrétaire, a décidé de la brader à un prix dérisoire. Il appelle Tchernia : c'est cela le pitch du scénario à écrire. Les premiers états du synopsis sont écrits en 1957 et le film sera tourné en 1961.

Le scénario est élaboré au fil d'abondants échanges épistolaires entre Dhéry et Tchernia. Le cadre est simple : un ouvrier détubeur (le métier a été inventé par Dhéry, qui tiendra le rôle) et son épouse (Colette Brosset) achètent à un prix ridicule une énorme voiture américaine. Tout le film jouera du décalage entre leur position sociale et ce que signifie la possession d'une telle automobile, ainsi que sur les aventures farfelues qui peuvent survenir lorsqu'un tel paquebot est aux mains d'un néophyte.

Quelques semaines avant le début du tournage de *La Belle Américaine*, « film de Robert Dhéry écrit et réalisé avec Pierre Tchernia », les deux hommes s'isolent pour finir le dernier découpage, et Alfred Adam (qui jouera également dans le film) travaille les dialogues. La distribution est pléthorique, les aventures de Marcel Pérignon avec sa voiture le conduisant dans tous les milieux. Robert Dhéry fait appel à des amis fidèles (Jacques Legras, Robert Rollis, Jacques Fabbri), quelques nouveaux dans ces parages (Christian Marin, Bernard Lavalette qui commence là une carrière de ministre inamovible du cinéma français, car il sera ensuite des dizaines de fois responsable politique dans des longs métrages et des téléfilms), mais aussi le ban et l'arrière-ban de la famille d'humour des Branquignols qui apparaît dans des rôles plus ou moins fugitifs : Jean Richard dans le rôle d'un serrurier, Jean-Marc Thibault en homosexuel mondain, Michel Serrault en clochard, Roger Pierre en snob à bord d'une décapotable (avec le fameux « Alors vieux, relax ? » qui le poursuivra pendant des lustres), Jacques Balutin dans un rôle de policier niais (qui s'appelle Balutin, d'ailleurs), Claude Piéplu en notaire, Jean Lefebvre en agent comptable, Jean Carmet en vagabond, Michel Modo en manœuvre venu d'Europe centrale, Guy Grosso en conseiller du ministre, Pierre Dac en général dans une réception, Christian Duval en ecclésiastique émotif, le journaliste Max Favaletti en ambassadeur, Fernand Raynaud dans un sketch regardé à la télévision par les habitants de l'impasse... Cette impasse est construite aux studios de Billancourt, où *La Belle Américaine* est tourné à partir du 12 juin 1961.

Pierre Tchernia : « Nous n'avions pas encore fermé le cahier, mais le scénario était presque bouclé quand, avec Dhéry, nous avons commencé à rêver aux acteurs que nous choisirions, séquence par séquence. Pour le

contremaître de l'usine qui est furieux et jaloux de la voiture, nous disons tous les deux que de Funès serait merveilleux. Arrivés au commissaire de police, on se dit qu'il aurait été très bien aussi dans ce rôle-là. C'est alors que j'ai réalisé que rien ne s'opposait à ce qu'ils soient frères jumeaux et qu'ils ne se rencontrent jamais. »

« On songe à René Clair, on songe aux frères Prévert, on songe à tout ce comique de la fraternité tendre et de l'humour au cœur sensible, comique charmant mais comique fragile, un peu paresseux, et qui n'a pas le courage d'affronter des réalités menaçantes, et de les étrangler. C'est un comique de fuite. Rien n'est réel, ni les décors, ni les personnages, ni les situations, tout répond à un profond désir de rassurer les spectateurs, de les placer dans un univers féérique où le bistrot du coin se transforme en Brocéliande et le marchand de légumes en enchanteur. Tout cela est joli, souriant, mais un peu mince, un peu facile, somme toute, et rompt avec une vérité quotidienne sans laquelle le comique n'est rien. Ce n'est pas moi qui le dis : c'est Chaplin. Ce refus du réel, ce refus de la farce dans ce qu'elle a de provocateur ou d'exemplaire, cette fadeur insistante, ces caractères flous, cette sentimentalité accueillante, toutes ces blagues fugitives donnent un film réconfortant, joyeux et serviable. » Pierre Marcabru, *Combat*, 13 octobre 1961.

« Ne boudons pas notre plaisir. Voici un film qui nous fait rire. » Claude Garson, *L'Aurore*, 3 octobre 1961.

Dans le rôle du Viralat policier, de Funès retrouve le rictus et l'accent de l'époque d'Ah ! Les belles bacchantes !, ce qui constitue son adieu au prognathisme de tant de ses rôles des années 50. Et il travaille beaucoup la silhouette du Viralat contremaître, comme s'en souvient Tchernia : « Pour les essayages des costumes, Louis a commencé à essayer des blouses grises qui avaient été apportées par la costumière. Le film faisait référence à une société déjà un peu datée, plutôt années 40, avec des contremaîtres forcément en blouse grise et chapeau. Il enfle donc une blouse avec une martingale dans le dos, se regarde dans le miroir et dit à Robert : "Ce qu'il faudrait, c'est baisser la martingale. J'aurais le cul plus bas." Et c'était une idée géniale. »

De manière générale, le film contente la critique, qui y voit « ce que le cinéma français nous a donné de mieux depuis longtemps » (*France-Soir*), « une intelligence de créateur comique » (*Le Figaro*), « une gaieté bien française » (*Le Parisien libéré*). Sorti le 29 septembre 1961, *La Belle Américaine* attire modestement 31 109 spectateurs dans une première semaine très concurrentielle dominée par la sortie tonitruante du *Cave se rebiffe* de Gilles Grangier avec Jean Gabin, avec 87 055 entrées. Mais, outre 529 051 entrées en dix-sept semaines d'exclusivité à Paris, la carrière en province est brillante, le film emporte le grand prix annuel du cinéma pour la jeunesse, se joue un an à New York, se diffuse un peu partout dans le monde – sauf un échec complet au Japon. Robert Dhéry écrira plus tard, dans *Ma vie de branquignol* (Calmann-Lévy, 1978) : « *La Belle*

Américaine nous valut de la part d'une dizaine de producteurs une avalanche de suggestions : La Belle Américaine s'évade, La Belle Américaine revient, La Belle Américaine en Andalousie, James Bond et la Belle Américaine, La Belle Anglaise contre Tarzan, Zorro et la Belle Italienne. N'importe quoi. Merci. Adieu. Le genre feuilleton, c'est pas mon rayon. » Sa prochaine création se fera très vite, encore avec Louis de Funès...

Meilleures entrées à Paris, semaine du 27-29 septembre au 3-5 octobre 1961 :

1. – Le cave se rebiffe (1^{re} semaine) : 87 055 entrées
2. – Les Canons de Navarone (4^e semaine) : 53 726 entrées
3. – Les lions sont lâchés (2^e semaine) : 31 109 entrées
4. – La Belle Américaine (1^{re} semaine) : 30 404 entrées
5. – Cendrillon aux grands pieds (2^e semaine) : 2 361 entrées

*

* *

Rétrospectivement, il faut croire qu'entre Oscar et La Grosse Valse, Louis de Funès manque de propositions stimulantes au cinéma ou qu'il ne puisse accepter de trop longs tournages. On le voit ainsi dans des productions qui, avec le regard d'aujourd'hui, paraissent être de vraies régressions par rapport au niveau qu'il a atteint. Ainsi, Dans l'eau qui fait des bulles de Maurice Delbez, qui sera exploité plus tard sous le titre Le garde champêtre mène l'enquête (quoiqu'il n'y ait nul garde champêtre dans le film). Maurice Delbez, qui n'exercera pas longtemps le métier de cinéaste, a notamment réalisé A pied, à cheval et en voiture avec Noël-Noël, gros succès de box-office en 1957. Son scénario, inspiré du roman Chair à poissons de Marcel Prêtre, fait évidemment penser à Mais qui a tué Harry ? d'Alfred Hitchcock, référence obligée de toute intrigue comportant un cadavre encombrant. Celui de l'industriel Jean-Louis Preminger va passer pendant une heure et demie de cachette en cachette, affolant ses proches, l'amant de sa femme et même une bande de trafiquants en horlogerie qui entrent en scène et tirent quelques coups de feu. Louis de Funès, qui découvre le cadavre en pêchant à la ligne sur le lac, est donc le premier à essayer de s'en débarrasser. Son épouse de cinéma est Marthe Mercadier, qu'il retrouve quelques années après La Puce à l'oreille. Elle se souvient, aujourd'hui, d'un « réalisateur qui avait l'intelligence de laisser

surfer les acteurs sur leur dialogue », Maurice Delbez étant « très respecté de ses comédiens, qu'il n'essayait pas de museler et dont il n'attendait non plus pas tout ».

De Funès et elle ont d'ailleurs une amusante scène en partie improvisée et filmée en plan large, lorsqu'ils reçoivent par la Poste le cadavre de Preminger dont ils croyaient s'être débarrassés. Tourné en Suisse sur les bords du lac de Morat et au studio d'Epinay, *Dans l'eau qui fait des bulles* traînasse longuement au gré d'une intrigue laborieuse. La distribution hétéroclite (Pierre Dudan, Philippe Lemaire, Pierre Doris, Olivier Hussenot) réserve même une surprise : Jacques Dufilho, fossoyeur du bourg, impose sa personnalité et son jeu étranges comme Louis de Funès le faisait quelques années plus tôt avec ses « films dans le film ». Cette fois-ci, il est seulement un comparse dans un film bas de gamme destiné à la consommation courante des cinémas de quartier. A la sortie, le 25 octobre 1961, les chiffres de fréquentation sont particulièrement médiocres. Au moment des bilans de la saison, ils ne sont même pas disponibles pour Paris. En une unique semaine d'exclusivité, le film a attiré 5 285 spectateurs à Lille, 4 436 à Toulouse, 1 961 à Lyon.

La période n'est décidément pas florissante artistiquement pour Louis de Funès. Après *Dans l'eau qui fait des bulles*, il tourne *La Vendetta*, qui pourrait être le plus mauvais long métrage de sa filmographie des années 60 s'il n'y avait *Les Rôleurs font leur beurre*/Certains l'aiment froide, deux ans plus tôt. Scénario effrayant de médiocrité, poncifs pathétiques, gags usés jusqu'à la corde, mise en scène poussive, laborieuse, stéréotypée : une curieuse survivance du pire des années 50, trois ans avant *Le Corniaud*.

Louis de Funès campe Amoretti, bandit d'honneur caricatural tapi dans une cabane du maquis avec son imposante artillerie, et que viennent visiter les touristes à la recherche de la Corse pittoresque. Autour de lui, une Corse dans laquelle les propriétaires du café Napoléon tirent sur ceux du Bonaparte, et où on truque les élections... Tourné à Vescovato, village de Haute-Corse, et aux studios Eclair à Epinay, *La Vendetta* a pour principaux personnages un vieux loup de mer revenu au village qui essaie de se faire élire maire (Francis Blanche) et un Parisien ayant acheté une résidence secondaire en Corse, qui se trouve presque malgré lui candidat aux élections (Olivier Hussenot). Le bandit que joue de Funès va en quelque sorte les départager. Et, pour compléter le tableau, Jean Lefebvre joue l'homme de main numéro un de Francis Blanche.

Evidemment, sans direction d'acteurs et avec un scénario étique, ce dernier se laisse aller à son penchant pour la guignolade sommaire. Louis de Funès n'a pas fait le voyage en Corse, l'intérieur de son repaire étant filmé en studio. Sa présence semble d'autant plus incongrue que,

abandonné devant la caméra par le réalisateur, il s'y montre absolument tel qu'en sa pleine maturité. Si, dans *La Belle Américaine*, il est encore son personnage des années 50, avec son rictus et son accent du théâtre Daunou, il se montre dans *La Vendetta* tel que dans *Pouic Pouic* ou *Le Corniaud*, avec son jeu tendu, son parler autoritaire, son répertoire gestuel définitif (notamment tous les gestes des mains concernant l'argent). Tous les acteurs semblent accomplir une corvée dans ce film. Heureusement, peu de spectateurs vont en partager le fardeau : sorti le 18 avril 1962, il n'attire que 44 040 spectateurs en trois semaines d'exclusivité. De loin en loin, *La Vendetta* resurgira dans les salles, pour ramasser les miettes au moment de *La Grande Vadrouille*, par exemple. Mais même la télévision semble avoir oublié ce navet.

On n'a pas grand souvenir non plus d'un film de Gérard Oury, *Le crime ne paie pas*, même si, en tournant avec son ami devenu réalisateur, Louis de Funès va avoir une intuition qui dépasse de loin son seul rôle – hilarant mais bref. Un carton au début du film prévient : « Les personnages ou événements de ce film sont inspirés de faits réels. Toute ressemblance avec des personnages ayant existé n'est donc pas pure coïncidence... » Il s'agit d'histoires criminelles prétendument réelles, que Paul Gordeaux raconte en bandes dessinées depuis des années dans *France-Soir*. Oury a repris le titre de sa rubrique ainsi que quatre histoires situées à quatre périodes historiques différentes, chacune centrée sur un personnage de femme : Edwige Feuillère à Venise au ^{xv}^e siècle, Michèle Morgan en 1885, Annie Girardot en 1913 et Danielle Darrieux de nos jours. Sur une trame écrite avec Jean-Charles Tacchella, la réalisateur a fait appel à des sommités du scénario et du dialogue : Jean Aurenche, Pierre Bost, Henri Jeanson, Boileau et Narcejac, Jacques Sigurd, Frédéric Dard... Oury, qui n'a jamais encore utilisé son ami de Funès dans un de ses films (*Le crime ne paie pas* est sa troisième réalisation), fait appel à lui pour incarner un barman bien particulier.

En effet, dans la quatrième histoire du film, *L'Homme de l'avenue*, un officier britannique de l'Otan (Richard Todd) renverse, le soir de Noël, un quidam imprudent, place de la Concorde. Se sentant responsable, il décide d'aller lui-même annoncer la nouvelle à sa famille. Mais le domicile est vide. Le téléphone sonne : c'est un barman (Louis de Funès) qui l'appelle pour venir chercher l'épouse (Danielle Darrieux), qui est ivre morte. De manière fortuite, le colonel découvre que le mort avait une jeune maîtresse (Perrette Pradier) et qu'ils avaient, ensemble, ourdi un crime parfait. Mais le criminel est mort sous ses roues...

De Funès surgit au bout de deux heures de film – et d'un film plein de componction, de solennité et de lourds sous-entendus à portée morale. Sa présence à l'écran ne dure pas plus de quatre minutes et, dans un savoureux mélange d'anglais et de français (« She is dans un terrible état, you have to

come tout de suite »), il imprime soudain un autre tempo aux images. Sa rencontre avec le colonel est un moment particulièrement réjouissant, profitant du dialogue de Frédéric Dard qui place sur son personnage sa verve langagière inoccupée pour le reste de l'histoire. Et de Funès d'essayer d'expliquer à un Richard Todd interloqué l'expression « beurrée comme une tartine »...

« Eugène. – You the English of the téléphone ?

Colonel Roberts. – Yes.

— Three hours she is là.

— What she had to drink ?

— Quoi ?

— What she had to drink ?

— Une demi-douzaine of whiskies, mais alors ça a failli être pire. Capito, si ? Regardez-la. (Sort le tube de sa poche.) Gardénal. Mais j'avais tout de suite vu qu'elle avait l'air bizarre et si je ne l'avais pas surveillée with the corner of my eyes...

— Vous la connaissez ?

— Oh ! madame Marsais souvent rendez-vous ici... enfin souvent meet here.

— S'il vous plaît, parlez français, je vous comprendrai mieux.

— Ah bon, je préfère. I prefer. »

Conversation entre Eugène le barman (Louis de Funès) et le colonel Roberts (Richard Todd) dans *Le crime ne paie pas*.

Ce n'est qu'un tout petit rôle. Quelques plans, une seule journée de tournage. Mais pas une prestation au rabais, nous précisera Gérard Oury : « Il avait une certaine connaissance de sa propre valeur. Ce n'était plus un acteur qui faisait de petits cachets. Il était même déjà très cher pour une seule journée ou pour quelques heures de tournage. » Il est vrai que le rendement de Louis de Funès est déjà énorme : la quasi-totalité des critiques du film citeront sa courte apparition. « Louis de Funès [fait] rire aux larmes dans un rôle de barman bizarrement polyglotte », dit *France-Soir* ; « à Cannes où *Le crime ne paie pas* avait été présenté en soirée de clôture, de Funès, à la fin de sa scène, avait eu sa “sortie” comme au théâtre », selon *Le Monde* ; « de Funès à qui il suffit d'une apparition de quelques minutes pour mettre la salle en tire-bouchon », lit-on dans *Le Canard enchaîné*...

De Funès tourne sa scène le 8 décembre 1961. A la pause repas, il attaque Oury bille en tête, comme celui-ci le relate dans ses *Mémoires*

d'éléphant :

« Crois-tu être un metteur en scène de films dramatiques ou réalistes ? Si c'est le cas, tu te fourres le doigt dans l'œil !

— Pourquoi donc ?

— Parce que tu ris. C'est très rare, un metteur en scène qui rit. Exceptionnel, même !

— S'il suffisait de se tordre pour être capable de faire rire les autres, où irions-nous ?

— Vers un monde meilleur. Sais-tu que personne n'a jamais commis une mauvaise action en riant de bon cœur ? Quant à toi, tu es un auteur comique et tu ne parviendras à t'exprimer vraiment que lorsque tu auras admis cette vérité-là. »

Intuition majeure. Louis de Funès est habitué maintenant à ce qu'on l'emploie pour « faire son numéro », pour apporter son savoir-faire et sa manière singulière de dessiner les personnages dans des films qui n'ont souvent rien de comique. Dans des dizaines de films, il fait un petit film dans le film, parce que le réalisateur sait qu'il sera efficace et que ses scènes seront d'un bon rapport auprès du public et même de la critique. Il remarque chez Oury un plaisir à tourner de la comédie, à voir un acteur faire rire, à le filmer en train de faire rire et pour qu'il fasse mieux rire. En quelques scènes, il a montré à Louis de Funès ce que pourrait être un film tout entier en sa compagnie : une complicité, un plaisir, une pertinence du regard...

S'il est peut vraisemblable que Louis de Funès ait, en une seule conversation à table, convaincu Gérard Oury de changer d'orientation professionnelle, il est certain que son point de vue est décisif : il a tourné déjà une centaine de films avec tous les genres, tous les styles et toutes les générations de réalisateurs. Et l'affirmation selon laquelle son ami est doué pour la comédie est forcément étayée par cette exceptionnelle expérience. Gérard Oury va terminer son film et le présenter au festival de Cannes au printemps 1962, où il est bien accueilli, avant une sortie en salles le 6 juillet qui le soumet à de fermes assauts de la critique. Il ne tournera plus de long métrage dramatique. Et, pour son film suivant, il fera appel à Louis de Funès et à un autre grand comique, Bourvil. Ce sera Le Corniaud.

*

* *

dans l'acharnement à bien faire qu'il ne le fut dans ses deux films précédents. Il inscrit entre deux séquences anonymes quelques heureuses trouvailles. Notons le progrès. Oury devrait néanmoins songer qu'il importe de savoir "imposer un rythme" (de préférence plus rapide) et "faire court". » Louis Chauvet, *Le Figaro*, 11 juillet 1962.

« Ce cinéma démodé mais qui cherche, malgré ses rides, à séduire, n'a même pas ici l'excuse de l'humour, de la finesse, de l'intelligence psychologique. Des rôles caricaturaux ont trouvé leur emploi, auteurs et acteurs s'en donnent à cœur joie. » Michel Capdenac, *Les Lettres françaises*, 16 juillet 1962.

Le cinéphile assidu de 1962 voit aussi Louis de Funès dans un autre film qui peut faire croire que les années 50 ne sont pas terminées, *Le Diable et les dix commandements* de Julien Duvivier – un des derniers films du maître de *La Belle Equipe* et *Pépé le Moko*. Personne ne peut refuser de travailler avec un cinéaste de légende tel que Duvivier. Ainsi, son générique annonce, par ordre alphabétique : Françoise Arnoul, Charles Aznavour, Jean-Claude Brialy, Danielle Darrieux, Alain Delon, Fernandel, Mel Ferrer, Micheline Presle, Madeleine Robinson, Michel Simon, Lino Ventura, Georges Wilson – douze premiers rôles qui ont été en haut de l'affiche de dizaines de films. Derrière eux, outre Louis de Funès, une pléthore de seconds rôles : Armontel, Maurice Biraud, Jean Carmet, Claude Dauphin, Gabriello, Noël Roquevert... C'est encore un film à sketches, un vieil évêque (Lucien Baroux) imposant à son ami d'enfance (Michel Simon) d'apprendre par cœur les dix commandements. Chacun est illustré par une séquence, tantôt dramatique, tantôt franchement comique, qui montre ce commandement violé dans le quotidien des hommes. Pour le « tu ne tueras point », le séminariste Charles Aznavour force le truand Lino Ventura à l'assassiner ; pour « un seul Dieu tu adoreras », Fernandel se prend pour l'Eternel ; pour « tu ne mentiras point », Alain Delon est pris dans un curieux imbroglio familial ; pour « tu ne déroberas point », Louis de Funès et Jean-Claude Brialy sont face à face. Le premier est un gangster un peu minable (« dans le civil », il est bedeau dans une église), le second est un caissier de banque très malhonnête qui, après lui avoir remis une forte somme sous la menace d'une arme, parvient à lui voler le butin... que l'un et l'autre finissent par perdre. Une saynète au dialogue écrit par Michel Audiard, avec un Noël Roquevert savoureux en inspecteur de police dépassé. Sorti le 14 septembre 1962, *Le Diable et les dix commandements*, tiré par son affiche prestigieuse, parvient à se hisser à la douzième place des fréquentations à Paris pour la saison 1962-1963, avec 216 228 spectateurs.

« Vaillant – Rendez-moi mon argent et j'oublie tout.

Didier Marin – Votre argent ? Je ne comprends pas...

— Il est à moi, je l'ai volé.

— Moi aussi. (...) Ecoutez, nous sommes entre gens de bonne foi, alors dominons les événements. Partageons.

— Enfin, puisque vous abusez de la situation.

— Moitié-moitié, d'accord.

— Bon.

— Vous n'allez pas changer d'avis.

— Parole de Suisse. »

Dialogue entre Vaillant (Louis de Funès) et Didier Marin (Jean-Claude Brialy) dans *Le Diable et les dix commandements*.

*

* *

Après le succès des *Vieux de la vieille* en 1960, Gabin a signé un contrat avec le producteur Jacques Bar pour cinq films en trois ans, réalisés alternativement par Gilles Grangier et Henri Verneuil, et tous écrits par Michel Audiard. Il travaille en confiance avec ces partenaires. Avec eux, il peut tout discuter des scénarios, des personnages, des acteurs avec lesquels il va tourner. De fait, aucun acteur n'est engagé sur ces films sans l'assentiment de Jean Gabin. Et si Louis de Funès vient sur *Le Gentleman d'Epsom*, c'est sans doute, pour beaucoup, à cause du Jambier de La Traversée de Paris – leur précédente rencontre.

Le scénario du *Gentleman d'Epsom*, tourné aux studios de Saint-Maurice en avril et mai 1962, est le jumeau de celui de *Courte Tête* de Norbert Carbonnaux, l'argument étant aussi tiré une nouvelle d'Albert Simonin, *Le Pelousard* (un titre dont ne veulent ni les producteurs du film, ni Jean Gabin lui-même). Il s'agit encore de l'arnaque au cheval perdant : le commandant Briand-Charmary, superbe ex-officier de cavalerie à l'ancienne (crinière blanche et souvenirs du Cadre noir) gagne sa vie en dupant quelques naïfs qui cèdent au charme imagé de son vocabulaire équin ; quand passe à sa portée un naïf plus naïf que les autres (un restaurateur incarné par Louis de Funès) qu'a débusqué un de ses comparses (Jean Lefebvre), il monte une escroquerie qui manque de mal tourner, puisque le tocard qui devait perdre gagne la course ; heureusement, tout finira bien, le pigeon sera bien plumé et l'immoralité sera sauvée...

« A l'époque, Jean Gabin et Louis de Funès s'admiraient l'un l'autre, et le tournage a été très agréable », dira Gilles Grangier dans un de ses livres de souvenirs. Il ajoutera : « Le rôle plaisait énormément à de Funès. C'était un acteur qui n'était jamais à bout de souffle. Une énergie extraordinaire. »

Cette énergie se voit à l'écran, notamment lorsque le petit escroc Jean Lefebvre emmène Jean Gabin l'observer dans son restaurant. Sur une musique et des bruitages instrumentaux millimétrés de Michel Legrand (la partition est cosignée avec Francis Lemarque) qui épousent parfaitement sa chorégraphie, il houspille son personnel, mime les tâches à accomplir, impose une autorité sans réplique – un travelling d'une trentaine de secondes dans lequel le personnage du Septime du Grand Restaurant s'annonce déjà. Les réminiscences de ses années au piano et sa constante observation du personnel des restaurants sont une source d'inspiration inépuisable pour l'acteur, qui confie déjà dans les interviews qu'il emmagasine des idées pour un film se déroulant des cuisines à la salle d'un restaurant de grande classe.

« Briand-Charmary. – Ripeux, croyez-vous sincèrement que l'argent fasse le bonheur ?

Ripeux. – Ça ne le salope pas.

— Puisque c'est vous qui le dites... Eh bien je vais vous donner votre chance. Vous êtes un père ? Vous avez une fille à doter ? Etes-vous homme à faire fortune ?

— J'y pense toutes les nuits. Et pourquoi me demandez-vous ça ?

— Eh bien voilà. Un cheval de Mme de Carbouffe court demain à Auteuil. Un fils de Minos et Pasiphaé, allié à la famille de Saint-Simon par son demi-frère. Tous les ancêtres les plus illustres se sont penchés sur sa litière.

— Et comment s'appelle ce gentil cheval ?

— Minotaure.

— Oh ! Et d'après vous, c'est la grosse affaire ?

— C'est l'affaire.

— Et vous joueriez le paquet dessus ?

— Ah, mais je ne joue jamais ! Mais la maison, elle, va y aller du maximum. »

Dialogue entre le commandant Briand-Charmary (Jean Gabin) et Gaspard Ripeux (Louis de Funès) dans *Le Gentleman d'Epsom*.

Le rôle de Louis de Funès est épisodique et l'amène seulement une douzaine de minutes à l'écran. Il lui apporte son tempo très vif. Dans ses scènes de dialogue avec Jean Gabin dans son restaurant, il double son texte (de l'Audiard, rappelons-le) de rafales de mimiques. Ce sont ses grimaces « définitives », pourrait-on dire, un répertoire et une syntaxe d'expressions

qu'on lui verra jusqu'à la fin de sa carrière. Mais elles sont en relatif décalage avec son texte. En ajoutant un discours expressif très riche à un texte très dense, il finit par jouer un ton au-dessus de Jean Gabin qui, même s'il « gabine » généreusement (poussé par le texte sur mesure d'Audiard et la caméra complice de Grangier), apparaît comme plus cohérent, plus économe de ses effets, plus rigoureux dans le dessin de son personnage. « Dans la salle, nul n'y résiste », écrira Louis Chauvet dans *Le Figaro*, un des rares critiques à faire émerger Louis de Funès d'un film écrit et réalisé pour Jean Gabin, qui ne quitte jamais l'écran.

Sa ferveur de jeu finit même par provoquer un petit incident. Lors d'un dialogue, alors que Jean Gabin donne la réplique hors champ à Louis de Funès, sur qui est la caméra, il éclate de rire. On coupe. On reprend. Gabin éclate de rire. Puis une fois encore, et encore. On interrompt le tournage pour que chacun retrouve sa concentration et André Brunelin, secrétaire de Gabin, constate l'énervement de de Funès. Il racontera plus tard avoir eu toutes les peines du monde à convaincre l'acteur que Gabin ne se moque pas de lui, ne rit pas parce qu'il le trouve ridicule, ne le méprise pas... A part quelques poussées d'adrénaline de ce genre, les quelques journées de tournage de de Funès avec Gabin sont des journées heureuses.

Ce le sera moins à la sortie du film qui est, dans l'ensemble, peu épargné par la critique : *Arts* parle de « rentiers de la pellicule », *France-Soir* de « film trop facile »... *Le Gentleman d'Epsom* sort dans « les quatre salles », comme on appelle la combinaison Balzac, Helder, Scala et Vivienne. Le public va suivre gaillardement pendant six semaines, du 3 octobre au 13 novembre 1962 : 174 937 entrées, ce qui est une très honorable performance, mais assez loin néanmoins des plus imposants « cartons » de Grangier et Gabin, *Archimède le clochard* (294 787 entrées en vingt-cinq semaines d'exclusivité), *Les Vieux de la vieille* (255 035 entrées en neuf semaines) ou *Le cave se rebiffe* (302 175 entrées en cinq semaines). Devenu un classique attendrissant de la filmographie de Louis de Funès, *Le Gentleman d'Epsom* a été, pendant quelques décennies, un film considéré comme très secondaire. Au point que, après le succès en salles du *Tatoué*, il connaîtra un retour en exploitation en 1969 sous le titre *Les Grands Seigneurs*, avec évidemment Jean Gabin et Louis de Funès à égalité sur la nouvelle affiche.

*

* *

Il se monte encore des « coups » dans ce cinéma du début des années 60, des films construits sur l'idée de profiter d'un effet de mode. Or Deauville

est dans le vent. D'ailleurs, Louis de Funès y a acheté, en 1961, une maison non loin du champ de courses, qu'il a baptisée Santa Maria de Ortiguera, du nom du village natal de sa mère. Il y consent, de temps à autre, à quelques mondanités : il assiste à un concert de Charles Aznavour qu'il va féliciter dans sa loge, fréquente Fernand Ledoux qui s'est retiré en Normandie, Fernand Raynaud avec qui il adore faire l'idiot au dîner, se prête de bonne grâce à des démonstrations de curling pour les Actualités Gaumont... On le voit à une représentation de Patate, le plus énorme succès de dramaturge de Marcel Achard, avec qui il plaisante sur la modicité de son rôle dans Winterset. Ce sont ses dernières années de paix en public : il va à la plage avec ses fils, se promène dans les boutiques avec son épouse...

Le voici donc dans *Nous irons à Deauville*, film de Francis Rigaud, qui présente quelques Parisiens dans leur villégiature normande. Rigaud a débuté l'année précédente avec *Les Nouveaux Aristocrates* d'après Michel de Saint-Pierre mais va, dès son deuxième film, se spécialiser dans la comédie de consommation courante – on lui devra bientôt *Les Gros Bras* et *Les Baratineurs*, avec Francis Blanche, Poiret et Serrault, Pierre et Thibault, Michel Galabru, Darry Cowl...

Au centre de l'action de *Nous irons à Deauville*, deux couples, incarnés par Michel Serrault et Pascale Roberts, d'une part, Claude Brasseur et Colette Castel, d'autre part. Ils ont loué une villa pour les vacances, qui se révèle être dans un état désastreux. Dès leur arrivée à Deauville, Serrault s'affronte à de Funès et, très vite, tombe sur son patron, joué par Galabru. Le film est produit par Hoche Productions, société créée par le chanteur et chef d'orchestre Ray Ventura et bon flaireur de l'air du temps (il était d'ailleurs le héros de *Nous irons à Paris*, gros succès de 1950 réalisé par Jean Boyer). Francis Rigaud et Ray Ventura font de leur Deauville un lieu et un film très parisiens, où se croisent personnalités du cabaret, du disque et de l'écran. Ainsi, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault incarnent les deux tenanciers d'un bazar pour estivants dans un numéro très virtuose, Jean Carmet apparaît dans un rôle répétitif de livreur croulant sous une malle qui n'est jamais celle qu'attendent les vacanciers, Jean Richard est un artisan magnifiquement caricatural, Sacha Distel chante *T'es partie en vacances* et l'Américain Tony Milton chante *Oh Yeah Ah Ah !* (il est vrai que l'un et l'autre sont publiés par le label Versailles, la florissante première entreprise créée par Ray Ventura), Eddie Constantine menace brièvement Louis de Funès de toute sa carrure (laquelle fait la gloire de son héros récurrent Lemmy Caution)... Et, parmi les apparitions en clin d'œil, Jeanne de Funès elle-même, non citée au générique, qui apparaît en passagère de son mari et prend part à la dispute au volant qui ouvre le film.

« Ludovic Lamberjac – Non mais regardez-moi ce corniaud. Il fait l'élastique et maintenant il s'arrête. Avance ou je descends !

Lucien Moreau – Pauvre mec !

— Vous pourriez me répéter ça, s’il vous plaît ?

— Et comment ! Pauvre mec !

— Ça fait un moment que vous ai à l’œil. Vous m’avez doublé trois fois depuis Lisieux. Où voulez-vous en venir ?

— Foutez-moi la paix. Je cherche ma villa. J’ai loué par correspondance.

— Et appris à conduire aussi, hein ? Vous m’avez coincé à la sortie de Pont-L’Evêque. C’était pour me taquiner, sans doute ?

— C’était pour vous donner une leçon ! On n’accélère pas quand on vous double, monsieur.

— J’ai mon permis depuis vingt-cinq ans, monsieur.

— Ils étaient coulants dans ce temps-là, monsieur.

— Eh ! Je vous retrouverai.

Mme Lamberjac – Parfaitement, on vous retrouvera !

Mme Moreau – C’est ça ! A la nuit de l’élégance, sans doute. »

Dispute au volant entre Ludovic Lamberjac (Louis de Funès), Lucien Moreau (Michel Serrault), Mme Lamberjac (Jeanne de Funès) et Mme Moreau (Pascale Roberts) dans Nous irons à Deauville.

Centré sur les deux jeunes couples, le film demande peu d’efforts à de Funès, qui ne semble pas avoir tourné plus de deux ou trois semaines. Nous irons à Deauville sort le 24 décembre 1962. Pari commercial ambigu : les fêtes de fin d’année sont le pic de fréquentation annuel des cinémas français, mais profitent surtout aux films familiaux. Nous irons à Deauville est plutôt un film pour « jeunes actifs », comme disent les hommes de marketing d’aujourd’hui, et sa sortie est particulièrement médiocre : 33 120 entrées en première semaine, à la huitième place du classement hebdomadaire. La semaine du jour de l’an est beaucoup plus propice au film de Francis Rigaud. Alors, une publicité dans Le Film français proclame : « Ce que l’on n’a jamais vu dans l’histoire du cinéma : la deuxième semaine supérieure de 60 % à la première. » Mais, au bout du compte, le film cumule seulement 139 968 entrées à Paris en cinq semaines. Rien d’étourdissant, donc. Mais une rencontre importante : Louis de Funès et Michel Galabru ont eu quelques scènes au cours desquelles ils ont pu, en liberté, éprouver leurs capacités mutuelles d’improvisation. A l’occasion d’une leçon de pâté de sable qu’il lui donne sur la plage de Deauville, de Funès découvre la manière dont Galabru lui répond, dont il recoit, relance

et amplifie ses effets comiques. Une fois encore, c'est dans un film mineur que se forge une des forces de de Funès : deux ans plus tard, au moment de tourner *Le Gendarme de Saint-Tropez*, il repensera à ces scènes avec Michel Galabru.

Meilleures entrées à Paris, semaine du 26-28 décembre 1962 au 1^{er}-3 janvier 1963 :

1. – *Blanche-Neige et les sept nains* (2^e se-maine) : 106 967 entrées
2. – *Hatari* (3^e semaine) : 74 377 entrées
3. – *Les quatre vérités* (2^e semaine) : 67 875 entrées
4. – *Les Culottes rouges* (2^e semaine) : 55 701 entrées
5. – *Taras Bulba* (2^e semaine) : 49 059 entrées
- ... 8. – *Nous irons à Deauville* (1^{re} semaine) : 33 120 entrées

Louis de Funès, dernier au générique

Qu'est-ce que cela signifie d'être dernier d'un générique ? On peut être le dernier par ordre alphabétique, situation bien connue par Dominique Zardi, qui est mort dans quelques centaines de films français. On peut arriver le dernier du générique par importance du rôle, ce qui signifie parfois la même chose que ne pas y être du tout, comme lorsque Louis de Funès ouvre une porte – ou plutôt ne l'ouvre pas – dans *La Tentation de Barbizon*.

Mais il est surprenant de voir avec quelle fréquence Louis de Funès apparaît en dernière position des acteurs cités aux génériques des films auxquels il participe. On le trouve dernier au générique de *Mon frangin du Sénégal* en 1953 (juste derrière le lion Samson), de *Poisson d'avril* en 1954, de *Papa, Maman, ma femme et moi* et *Les Pépées font la loi* en 1955, de *La Bande à Papa* et *Bonjour sourire* en 1956, de *Courte Tête* en 1957...

C'est un usage de l'époque, employé peut-être avec une fréquence unique pour lui : il s'agit d'une distinction parmi les seconds rôles, surtout lorsque son nom apparaît seul sur un cartel ou encadré d'un fin liseré. Pour détourner le mot de George Orwell, il apparaît comme « plus égal que les autres », comme le *primus inter pares* des sans-grade. Filons la métaphore militaire : il ne s'agit pas d'un grade mais d'une distinction. Et il n'existe que deux distinctions dans l'armée française, soldat de première classe et maréchal. Cette position à la fin de la liste des comédiens, c'est le galon de première classe, la reconnaissance d'une valeur singulière, mais qui ne suffit pas à être au commencement du générique. Pour Ah ! Les

belles bacchantes !, en 1954, ce sont Robert Dhéry, Colette Brosset (par ailleurs créateurs et âmes du spectacle puis du film) et Raymond Bussières (le seul acteur bankable du lot) qui ouvrent la distribution. Tout à la fin, Rosine Luguet puis Louis de Funès, figures singulières qui dépassent du gros de la troupe.

Cela ne correspond pas exactement à la position de guest star dans les génériques de séries américaines ou à l'expression contemporaine « avec la participation de » : il n'apporte pas le prestige d'une carrière historique et respectée, il n'introduit pas dans le cinéma une gloire extérieure (comme s'il était un chanteur prenant un rôle de comédie). Cette position de « comédien invité », il ne l'assume peut-être qu'avec *Le Capitaine Fracasse* en 1960 : étant distribué dans un rôle vraiment secondaire, son nom va apparaître en dernière place au générique, seul à l'écran et dans la même force de corps que les premiers rôles après le titre – Geneviève Grad et Gérard Barray, qui sont rétribués deux ou trois fois moins que lui.

Cette dernière place si courante disparaît lorsqu'il devient un premier rôle à son tour, évidemment. Mais l'esprit dont elle procède resurgira encore, comme au générique du *Diable et les dix commandements* de Julien Duvivier en 1962. Là, il n'est pas dernier. Mais viennent d'abord les douze stars du film par ordre alphabétique – Françoise Arnoul, Charles Aznavour, Jean-Claude Brialy, Danielle Darrieux, Alain Delon, Fernandel... Puis douze autres noms, qui commencent par celui de Louis de Funès. Ces douze noms sont les seconds rôles des sketches ou un autre cas – le sien : l'acteur qui serait classé parmi les premiers rôles si un gros succès d'audience ou si l'onction d'un rôle dramatique lui permettait de changer de statut, d'accéder à une plus haute dignité. Cela viendra vite...

10. – Premier envol

(de La Grosse Valse à Carambolages, 1962-1963)

Le rideau s'ouvre sur deux douaniers, Guy Grosso et Michel Modo. A l'avant-scène, un tapis roulant fait défiler une file ininterrompue de valises. Au bout de quelques dizaines de secondes, surgit Louis de Funès en uniforme de douanier. Il est hilare, et même plus qu'hilare. Ravagé d'éclats de rire, il raconte qu'il sort de la cantine, où était servie une soupe avec des pâtes alphabet. Un de ses collègues, en triant celles-ci, a écrit sur le bord de son assiette le mot « merde ». Pour se venger de l'affront, le douanier Roussel répond sur le bord de la sienne : « mange ». Il le raconte en hurlant de rire, en grimaçant, en multipliant les mimiques. Dix minutes de délire qui, placés au tout début du spectacle, entraînent les spectateurs dans la folie de La Grosse Valse.

La Grosse Valse va être un triomphe personnel immense pour Louis de Funès, en même temps qu'un des spectacles les plus révolutionnaires du début des années 60, même si sa mémoire tend à s'effacer. Il est vrai qu'Oscar a la chance d'avoir été porté à l'écran, alors qu'il n'existe quasiment pas d'images de la plus extravagante revue écrite par Robert Dhéry.

L'idée originale ? A la sortie de La Belle Américaine, son réalisateur annonce d'emblée au producteur qu'il n'en tournera pas une suite mais qu'il acceptera d'aller présenter le film en personne dans toutes les villes où il sortira en exclusivité. Cet engagement a une conséquence inattendue : après le succès à Paris, le film sort non seulement dans toutes les grandes villes françaises, mais aussi dans toutes les capitales d'Europe et d'Amérique ou au Japon. Au cours de ces interminables pérégrinations, Dhéry et Brosset se trouvent bloqués par la neige à Rochester, aux Etats-Unis. Aucun avion ne décolle et le metteur en scène rêve : son ami de Funès lui a dit vouloir danser et chanter dans une comédie musicale ; il y a à l'aéroport d'Orly un douanier qui lui ressemble et qui fait rire Colette Brosset à leurs retours à Paris ; avec leurs valises remplies des cadeaux qu'on leur fait à chaque étape de leurs tournées promotionnelles, ils ont même parfois une petite appréhension en passant la douane ; la comédienne et danseuse Liliane Montevecchi réfléchit à des ruses pour faire passer à Orly les manteaux de fourrure achetés au Canada au retour de la tournée de La Plume de ma tante... Une accumulation d'images et de circonstances

qui convergent pour donner l'idée de départ de *La Grosse Valse* à Dhéry : de Funès sera un douanier confronté à la valise la plus folle de sa carrière. Le fondateur de la compagnie expédie depuis Rochester un télégramme à Louis de Funès, qui lui parvient dans sa loge au théâtre de la Porte Saint-Martin alors qu'il se prépare à entrer en scène. La légende veut que le comédien demande au directeur du théâtre de le lui ouvrir pendant qu'il s'habille et que le malheureux homme lui lit à voix haute : « Idée comédie musicale pour toi. Ne signe rien pour l'hiver. Amitiés. Dhéry. »

Donc, le douanier Roussel prétend empêcher l'arrivée de toute marchandise illicite à la descente des avions atterrissant à l'aéroport d'Orly. Evidemment, chacun s'emploie à contourner la surveillance du sous-officier des douanes, veule devant son supérieur Pierre Tornade, odieux avec ses subordonnés Grosso et Modo – une claire préfiguration du maréchal des logis-chef Cruchot dans *Le Gendarme de Saint-Tropez* et ses suites. Ce qu'il guette par-dessus tout, c'est « la grosse valise », la valise d'un gros trafic que son flair est censé lui permettre de repérer sans erreur. Mais « la grosse valise », prononcé avec force torsions de la bouche, clignements des yeux et bruits de gorge, cela sonne comme « la grosse valse ».

Et cette valise est quasiment aux dimensions de la cage de scène. Chaque fois qu'elle s'ouvre, elle découvre un tableau extravagant : une scène de joute médiévale, un cabaret à Hambourg, une feria espagnole, un combat naval au temps des pirates, un boudoir avec un canapé sur lequel apparaît en fourreau très déshabillé la sublime Liliane Montevecchi... Ou la valise se soulève derrière Dhéry et de Funès qui, à l'avant-scène, chantent *Dans mes godasses* (musique de Gérard Calvi, paroles de Robert Dhéry et André Maheux), laissant voir une longue rangée de chaussures qui dansent comme dans les films de Gene Kelly...

Juste avant l'entracte, le finale de première partie montre les hallucinations du douanier Roussel à qui l'on a donné une cigarette de haschich : il regarde d'abord défiler des valises qui grossissent, changent de couleur, deviennent des éléphants. De Funès saute à califourchon sur un éléphant rose qui lentement s'envole. A la fin de la pièce, la grosse valise glisse d'un bout de la scène à l'autre tandis que s'éloignent des funambules sur leur fil ; de Funès leur crie « attendez-moi, je viens avec vous ! » et il saute dans la valise dont jaillit alors une énorme gerbe d'eau. Rideau.

Louis de Funès n'a pas participé aux grandes revues des Branquignols qui, après *Ah ! Les belles bacchantes !*, ont couru le monde avec leur mélange de féerie et d'humour potache (notamment avec 835 représentations à Broadway de *La Plume de ma tante*). Mais il se sent parfaitement à l'aise dans cet univers où se croisent rêveries fantastiques et observation presque entomologique du genre humain. Vieux compagnon de route des Branquignols, Pierre Tchernia va évidemment voir le spectacle et

a le souvenir d'une sensation particulièrement significative : « Ce qui m'a frappé, c'est que Louis joue un personnage plutôt réaliste dans une pièce aussi poétique. Il en résultait une vérité folle, une vérité différente. »

De toute manière, *La Grosse Valse* s'annonce comme un événement absolument hors normes pour une scène parisienne. Avec les répétitions, les écotiers font monter la pression. On parle d'une balance en forme de pin-up à 2 750 francs, d'un « boxeur nègre électrique » à 3 500 francs, de quatre faux chevaux à 15 000 francs, de sept éléphants roses en caoutchouc qui s'envoleront dans les airs... Au total, Jacques Dupont a dessiné treize décors et cent deux costumes pour quatre-vingt-dix-sept rôles.

La troupe est pléthorique : trente et un comédiens. Robert Dhéry est M. Darling, sorte de clown qui débarque de l'avion de Bangkok avec son immense valise à surprises ; Colette Brosset est méconnaissable en Nicolas, un petit garçon ; Jacques Legras est un personnage récurrent qui essaie de tromper la vigilance de Roussel sous une dizaine de déguisements successifs. Chaque fois qu'il semble à deux doigts de réussir, le douanier se retourne et crie « Monsieur Wlaminsky, je vous ai reconnu ! » – et Legras repart penaud.

Les Variétés ont battu le rappel et, au lieu des quatre machinistes habituels en coulisses, il y en a dix-sept, dont une partie est dirigée par un spécialiste des effets spéciaux venu de Londres. Une partie du plateau (celui-là même où Hortense Schneider créa *La Vie parisienne*, dit-on) doit être détruite pour installer trappes et poulies nécessaires aux effets spéciaux. Prévue le 9 octobre 1962, la première représentation est reportée trois fois, jusqu'au samedi 13, tant la machinerie est complexe à régler. Les premières soirées sont un rodage, avec quelques pannes intempestives. Si le disque, enregistré quelques semaines plus tôt, a été pressé à temps et se vend dans le hall du théâtre dès la première représentation, le programme n'est pas encore imprimé, puisque l'ordre des tableaux n'est pas définitif. Mais les premiers bruits filtrent dans la presse : ainsi, le légendaire Henri Varna, dont le Casino de Paris domina l'âge d'or de la revue et de la comédie musicale entre les deux guerres, se dit admiratif devant les inventions visuelles et techniques de *La Grosse Valse*.

Dès le premier soir, c'est un triomphe. Les frères Maurey, propriétaires du théâtre, affichent un large sourire : 1 200 spectateurs d'une salle pleine apportent 14 000 francs dans les caisses, pour des frais de 7 000 francs par soirée – un record pour le boulevard, avec trente et un artistes sur scène et cette spectaculaire machinerie. Et, au vu des acclamations qui saluent la performance de Louis de Funès, c'est l'assurance d'un triomphe de longue durée. D'ailleurs, dès ce premier soir, une habitude s'impose : au salut, l'acteur reste seul un long moment sur le plateau devant la salle debout. Sans doute le sait-il déjà : après Oscar, *La Grosse Valse* sera son sacre au

théâtre, en attendant que le cinéma le couronne vraiment.

« Louis de Funès c'est un cas. Un phénomène de mouvement, de rythme, d'activité, d'énergie, d'endurance qui atteint au grandiose dans la cocasserie, la drôlerie, la bouffonnerie. Il a une puissance comique stupéfiante. Il est tout le temps sur le plateau. Il fait feu des quatre fers. Il brûle, il grille, il calcine les planches. (...) Il fait tout et il ne fait pas n'importe quoi : il joue la comédie, il mime, il danse, il chante. Il se convulse, il se disloque, il vibre, il pétule, il pétarade, il explose. Ses ressources sont infinies. Jeu de jambes, jeu des prunelles, jeu tout court... La voix, le nasillement, les intonations, l'époustouffante invention de ses moindres regards, de ses attitudes, de ses silences même... Il accomplit une performance ahurissante. » Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 20-21 octobre 1962.

Quelques jours plus tard, la première officielle est un bel événement. On voit dans la salle Marlene Dietrich, René Clair, Simone Berriau, Jean Sablon, Danielle Darrieux, Patachou, Béatrix Dussane... Et les critiques sont dans l'ensemble enthousiastes, saluant d'abord le douanier Roussel. Le ton est donné par un enthousiaste article de Jean-Jacques Gautier dans *Le Figaro*, qui écrit un long développement sur le génie de Louis de Funès qu'il conclut par ces mots : « C'est bien simple : la distribution compte trente et un noms ; je pose trente et j'en retiens un. » Paul Gordeaux de *France-Soir* parle d'« un grand comique, un puissant animal de théâtre », Claude Sarraute du *Monde* se réjouit de le voir « curieux, furieux, déconfit, un roquet en képi », André Ransan de *L'Aurore* le décrit comme « un comédien unique » et même *Variety*, le sévère hebdomadaire américain du show business, parle d'un « spectacle de tout premier ordre ». Il y a quelques pisse-froid dans la critique, évidemment, comme l'inénarrable Maurice Ciantar de *Combat* qui n'a vu qu'« un numéro (excellent) : de Funès » et n'a rien aimé du reste, avant de préciser : « L'objectivité nous commande de dire que ce spectacle a été très très applaudi. Ce sera un grand succès populaire. »

Et c'en est un ! La Grosse Valse sera joué un an et demi aux Variétés. Un an et demi de performance de Louis de Funès qui reste deux heures et demie en scène avec un rôle qui tient en quinze lignes et demie – « Et encore, assure Dhéry, il en a rajouté. » Il se délecte d'un personnage qui grimace, hurle, court, chante, danse sans interruption. Colette Brosset a réglé deux danses espagnoles et un twist qui le mettent en joie. Et Robert Dhéry accepte de bonne grâce les inventions qu'il ajoute à sa mise en scène d'origine. L'ambiance sur le plateau est particulièrement heureuse. Liliane Montevecchi : « Il était très, très sérieux dans le travail. Moi, je faisais pas mal d'imbécillités. Par exemple quand j'ouvrais largement mon manteau de chinchilla face au douanier et dos au public pour cacher mes bagages qui passaient derrière moi, je lui faisais des farces : j'avais mis des lumières sur mes seins ou une poire qui faisait gicler de l'eau et que lui seul voyait. »

énorme en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis : la reine d'Angleterre l'avait vue et revue, elle s'était jouée cinq ans à New York puis en tournée. En décembre 1965, La Grosse Valse ne tient que cinq jours à Broadway, après avoir été éreintée par la critique, qui reproche notamment à Dhéry et Brosset d'avoir abandonné leurs rôles à deux Anglais, et malgré la bonne performance de Ronald Fraser, qui reprend le rôle du douanier Roussel. Les producteurs prévoyaient six mois de représentations... En revanche, la version suédoise avec Martin Ljung sera un succès durable à Stockholm.

Pendant un an et demi, Louis de Funès est l'attraction principale du boulevard. On voit le prince Rainier expliquer des répliques argotiques à la princesse Grace, des dizaines de célébrités viennent, soir après soir, le voir triompher. Après les six cents représentations d'Oscar, les quatre cents représentations de La Grosse Valse affirment sa personnalité auprès du public, sans qu'il cesse pour autant de travailler pour le cinéma.

*

* *

Louis de Funès n'est donc pas tout entier accaparé par le succès de La Grosse Valse. Dès les premières semaines de la pièce, il retrouve les plateaux de cinéma. D'abord, il va jouer un rôle très remarqué dans Les Veinards, un nouveau film à sketches. L'idée du scénariste Jacques Rémy est un pitch merveilleusement simple : que se passe-t-il lorsque quelqu'un gagne un des nombreux concours organisés par la presse ou par la publicité ? A l'affiche des Veinards, six vedettes du cinéma et du théâtre de boulevard pour cinq sketches et trois réalisateurs. Dans Le Vison, réalisé par Jean Girault sur un scénario qu'il a écrit avec Jacques Vilfrid, une petite bonne délurée (la toute jeune Mireille Darc) gagne un manteau de vison, que son patron (François Périer) veut lui emprunter pour que son épouse (Jacqueline Monsigny) le porte à un dîner d'affaires. Dans Le Repas gastronomique, des mêmes, un quidam (Francis Blanche) qui a gagné un repas gastronomique dans un grand restaurant y subit toutes sortes de mésaventures. Dans La Vedette, de Philippe de Broca, un colleur d'affiches (Darryl Cowl) gagne une soirée avec une vedette et finit par lui proposer le mariage. Dans Le Yacht, toujours du tandem Girault-Vilfrid, un mari (Pierre Mondy) et sa femme (Jacqueline Maillan) ont fait le même concours et croient l'un et l'autre avoir gagné le gros lot, un bateau à voile, ce dont il résulte une série de quiproquos compliqués d'intentions adultères. Enfin, dans Le Gros Lot, réalisé par Jack Pinoteau, un commerçant de province vient à Paris toucher – en espèces – les 100 millions gagnés à la Loterie nationale. C'est Louis de Funès qui incarne Antoine Beaurepaire dans ses pérégrinations en compagnie de sa femme (Blanchette Brunoy) et de sa fille (France Rumilly, qui sera bientôt la sœur Clotilde de la série des Gendarme).

« Il y a celui qui achète dix journaux et n'en lit aucun. C'est la bête à concours, le passionné du rébus, le maniaque de l'astuce, le superman de la cogitation, celui qui espère toujours et qui s'entête. Il sait que son heure viendra et il a raison. A chaque page des quotidiens ou des hebdomadaires, les prix les plus divers, les lots les plus alléchants sont à la portée de son intelligence. Pourquoi ne serait-il pas lui aussi l'un de ces heureux veinards ? Parce qu'ils existent, ces veinards. Vous n'en connaissez pas ? Alors laissez-nous vous en présenter quelques-uns. »

Voix off, séquence d'introduction du film Les Veinards.

Ce sketch est le plus long du film – vingt-deux minutes – et donne à de Funès l'occasion de faire étalage de son large répertoire de mimiques et d'attitudes burlesques. Le gagnant du gros lot qui rentre, le torse bombé, dans l'immeuble de la Loterie nationale se mue en homme inquiet dès qu'il est porteur de sa valise de gros billets. Chez le bijoutier où il va acheter des cadeaux à sa femme et sa fille, dans la rue, dans les taxis, son inquiétude devient peu à peu une peur panique qui l'entraîne dans une fuite éperdue. Son magot parviendra à la banque mais lui-même n'en sort pas mentalement indemne. D'ailleurs, dirigé par Jack Pinoteau, réalisateur du Triporteur, il trouve dans les derniers instants du sketch des intonations à la Darry Cowl.

Poursuivi par un homme qu'il prend pour un truand, se sentant menacé par un groupe d'adolescents dans un café, pourchassé par une foule de badauds, embarqué par la police, il roule des yeux effarés, reste bouche bée de terreur, lance de brusques cris, marmonne des paroles indistinctes – le futur jeu de Cruchot devant les extra-terrestres, celui de Victor Pivert devant les terroristes ou évidemment celui de L'Avare... A la sortie des Veinards, le critique du Figaro, Louis Chauvet, écrira des mots curieusement prémonitoires : « Quel acteur ! Que de talents ! On croirait Harpagon revu par les Branquignols. » Harpagon, déjà ; Harpagon, encore...

✱

✱ ✱

Fermeture définitive, le 6 novembre 1963, du Comoedia-Clichy, boulevard de Clichy (500 places), et du Saint-Paul Gaumont, rue Saint-Antoine (1 100 pl.) ; fermeture définitive, le 31 décembre 1963 au soir, du Studio FERIA, cours de Vincennes (400 pl.), du Legendre, rue Legendre (750 pl.), et du Palace-Flandre, rue de Flandre (470 pl.) à Paris, ainsi que du Plaza (1 650 pl.) à Toulouse...

L'année 1962 a été plutôt bonne pour Louis de Funès. Il ne semble pas

qu'il ait jamais exprimé d'autre ambition que celle de nourrir et d'assurer l'avenir de sa famille, mais il est clair que cette année est une année d'ascension professionnelle. Cependant, une fois de plus, les professionnels du cinéma dans leur ensemble abordent la nouvelle année avec des inquiétudes et des revendications. Le lundi 28 janvier 1963, au cours d'une assemblée générale extraordinaire, la Chambre syndicale de la production française décide d'interrompre la production des films en projet. Elle entérine solennellement un état de fait sensible depuis déjà quelques mois : on tourne moins de films en France. Au mois de janvier, sept films sont en tournage contre dix-sept l'année précédente, treize en 1961 et dix-sept en 1960. Pourquoi ? Un chiffre symbolique résume la situation : en cinq ans, le cinéma a perdu 100 millions de spectateurs. Et, en ce début d'année, les producteurs pensent devoir peser de tout leur poids pour sauver leur industrie. Les exploitants de salles sont déjà entrés dans la tourmente : depuis des mois, Le Film français annonce en nouvelles brèves, à presque chacun de ses numéros, les noms des cinémas qui ferment à Paris ou en province.

Les 60 meilleurs résultats de l'année 1962 à Paris (films sortis entre le 1^{er} janvier et le 31 décembre 1962 dans les salles d'exclusivité parisiennes, chiffres arrêtés au mardi 1^{er} janvier 1963, l'astérisque indiquant les films alors en cours de première exclusivité)

1. – La Guerre des boutons : 733 368 en-trées
2. – * Le Jour le plus long : 471 189 entrées
3. – * Le Repos du guerrier : 443 690 en-trées
4. – Divorce à l'italienne : 354 338 entrées
5. – * West Side Story : 337 210 entrées
6. – Le crime ne paie pas : 277 848 en-trées
15. – Le Diable et les dix commandements : 216 228 entrées
25. – Le Gentleman d'Epsom : 174 937 en-trées
60. – * Nous irons à Deauville : 110 560 entrées

Dix jours avant l'annonce de la « grève de la production », l'Assemblée nationale a consacré une séance à la situation du cinéma au cours de l'examen du budget du ministère des Affaires culturelles. Roger Ribadeau-Dumas, député UNR de la Drôme, est très écouté : son plaidoyer est celui d'un producteur respecté qui a notamment produit, en 1962, L'Education sentimentale d'Alexandre Astruc avec Jean-Claude Brialy. Il rappelle qu'en 1957 on avait produit 81 films sur capitaux uniquement français, pour 42 seulement en 1962. Evoquant la télé-vision, il stigmatise

l'« impérialisme qui témoigne incontestablement de sa vigueur. Mais, elle ne doit pas l'oublier, elle n'a pu se développer et grandir qu'en pillant le cinéma ». Le ministre d'Etat chargé des affaires culturelles, André Malraux, répond en affirmant que le gouvernement est conscient que l'industrie cinématographique française subit de bien pires taxes que ses concurrentes étrangères, que le système d'aide mis en place par l'Italie est un bon exemple à suivre, mais aussi que « le cinéma de qualité ressemble à la télévision de qualité tandis que le cinéma courant ne ressemble pas à la télévision de qualité ».

« La question qui se pose maintenant est de savoir si le cinéma est une industrie condamnée ou s'il doit survivre. Si le cinéma est une industrie condamnée, il faut l'aider à mourir. Si le cinéma doit survivre, il faut l'aider à franchir la mauvaise passe. Le cinéma est attaqué par la télévision et par d'autres industries de loisir. Au vrai, la télévision, son principal adversaire, correspond à un spectacle d'intimité, et nous pensons que rien ne remplacera jamais les spectacles collectifs. Considérons, d'ailleurs, l'exemple de l'Amérique. Pendant des années, le chiffre des spectateurs a baissé. Il se relève maintenant, ce qui prouve que le cinéma n'est pas mort et que, un jour ou l'autre, en France comme aux Etats-Unis, il connaîtra un regain de vitalité. »

Intervention de Roger Ribadeau-Dumas devant l'Assemblée nationale, 18 janvier 1963.

Car, alors que l'on parle beaucoup de la future Deuxième chaîne (qui ne commencera ses émissions qu'en avril 1964), Malraux pense encore que la télévision est plus porteuse de valeur culturelle que le cinéma. Et le ministre aux Affaires culturelles ironise avec plaisir sur l'intervention d'un député communiste reprochant à la censure cinématographique exercée par le ministère de l'Intérieur de laisser proliférer l'obscénité sur les écrans français. Les lignes de partage sont déjà dessinées, et annoncent tous les combats politiques et économiques à venir autour du cinéma : d'une part, les professionnels qui raisonnent en termes de volume d'affaires et de prospérité globale ; d'autre part, la vision des responsables politiques qui rechignent à soutenir l'ensemble d'une industrie coupable de produire trop d'œuvres basement commerciales. De ce point de vue, d'ailleurs, Louis de Funès sera pendant presque toute sa carrière du mauvais côté de la distinction culturelle entre cinéma commercial et cinéma « de qualité ».

Dans cette crise (« la pire de l'histoire du cinéma français » selon Le Film français), le secteur est implicitement suspect de pollution culturelle. Lorsqu'il s'en prend à la concurrence déloyale de la télévision qui, avec l'argent du contribuable, aménage ses propres studios et paye à l'année ses équipes techniques, on lui répond que celle-ci produit des fictions de bien plus haute valeur culturelle. La querelle pourrait – à ce moment comme au cours de la vingtaine d'années à venir – tourner entièrement au désavantage du cinéma s'il n'y avait, comme le fait remarquer André Malraux, « un problème de matière première : il y a des arts de la lumière et ils doivent se

rejoindre ». Autrement dit, la télévision a besoin d'une production cinématographique abondante. Et, de manière plus ou moins explicite, les pouvoirs publics demandent au cinéma et à la télévision de travailler main dans la main, avec la conviction (qui semblerait risible aujourd'hui) que le petit écran va tirer vers le haut les standards culturels de l'industrie du cinéma.

Justement, en ce mois de janvier 1963, Louis de Funès va être impliqué dans une des aventures qui démontrent combien les frontières humaines entre cinéma et télévision peuvent être poreuses. En effet, le long métrage de cinéma *Carambolages* va être réalisé par un des plus célèbres réalisateurs de la télévision, Marcel Bluwal.

Le titre, *Carambolages*, n'est pas une référence aux accidents d'automobiles mais au billard français, dont le grand art consiste à maîtriser les heurts successifs d'une bille sur les autres. L'histoire originale (qui n'est pas sans rappeler celle de *Noblesse oblige*, le film de Robert Hamer avec Alec Guinness) vient d'un roman de Fred Kassak, *Si je tuais le patron*. Le film sera donc réalisé par Marcel Bluwal, trente-huit ans, entré en télévision dès 1949 et réalisateur d'un grand nombre de téléfilms, de dramatiques et d'émissions. Il vient de prendre pied au cinéma avec *Le Monte-charge*, habile polar avec Robert Hossein et Lea Massari sur un scénario de Frédéric Dard. Le scénario de *Carambolages* est écrit par Pierre Tchernia, autre transfuge de la télévision, qui y a aussi débuté en 1949 (mais au *Journal du soir*) et affiche à son actif des émissions novatrices, des aventures hors normes au théâtre et déjà quelques incursions dans le cinéma, notamment avec *La Belle Américaine*, au scénario, à la coréalisation et dans le rôle du speaker du concours d'élégance. C'est lui qui construit la trame narrative du film, la découpe en scènes et rédige une première version du dialogue. Ensuite intervient la légendaire patte de Michel Audiard, qui accentue les traits des personnages et sème le film de mots qui vont faire mouche. L'esprit du scénario et des dialogues de *Carambolages* est franchement acide. Avant les premières images du film, les spectateurs verront cet avertissement : « Les personnages et les événements de ce film ne sont que le fruit d'une brillante imagination. Si de mauvais esprits s'avisaient d'y découvrir une critique, même nuancée, d'un certain patronat, ou d'une certaine police, cette opinion serait réputée diffamatoire et impitoyablement poursuivie comme telle. »

Donc, l'Agence 321, spécialisée dans les vacances « tout compris », est dirigée d'une main de fer par un directeur général capricieux et autoritaire, Norbert Charolais, qui fait régner la terreur sur une hiérarchie à l'ancienne – « admirable maison que la nôtre où l'on récompense l'ancienneté et non pas le talent, ce qui serait arbitraire ». Le jeune Paul Martin doit épouser la fille de son chef de service sur le point de partir à la retraite, et donc gravir le premier échelon de la hiérarchie des cadres. Il en a d'autant plus besoin

que sa secrétaire et maîtresse est enceinte de lui et qu'il devra faire face aux dépenses de deux foyers. Quand sa promotion est annulée, il décide de forcer le destin et d'accélérer le renouvellement des cadres, d'abord par quelques intrigues infructueuses puis en envisageant ouvertement le crime. La succession des « accidents » et des rebondissements variés s'accélère tant et si bien que le jeune ambitieux se retrouve à son tour directeur général.

Pierre Tchernia et Michel Audiard n'ont pas reculé devant les portraits, les péripéties et les dialogues provocants. Le personnage du patron pérore dans un superbe mélange d'arrogance et de bêtise : « Il y en a bien qui n'ont rien, absolument rien – on en parle assez ! Alors pourquoi il n'y en aurait pas qui ont tout ? Ça rétablirait la balance, le juste équilibre, l'harmonie universelle. On parle toujours de minimum vital et on lésine sur le maximum. Et pourquoi ? » Par ailleurs un policier, l'inspecteur Baudu, entre rapidement en scène avec un chapeau mou, un manteau de cuir noir et des tics de langage qui évoquent immanquablement la police de l'Occupation. Pierre Tchernia : « Je me souviens très bien de la réunion de travail au cours de laquelle Audiard a dit : « Ce serait chouette que le flic soit un ancien de la rue Lauriston. »

« Inspecteur Baudu. – Qu'est-ce que c'est encore que ces rastaquouères ?

Paul Martin. – Vous êtes fou, c'est le consul de Birmanie et sa femme.

— Des Birmans ? Et vous croyez ça, hein ? Mais la Birmanie c'est la route des Indes. Les Indes c'est l'Orient, l'Orient c'est la Chine, et la Chine c'est le péril jaune. Je vais voir un peu leurs papiers, à vos Birmans. Si leurs papiers ne sont pas en règle, ils sont mûrs pour le troisième degré – la lampe dans les yeux, la règle en fer, eh oui, quoi !, les moyens du bord, puisqu'on n'a plus de baignoires. Vous êtes trop jeune, vous, vous n'avez pas connu, rue Lauriston.

— Je n'ai pas eu ce plaisir.

— Une époque ! Et puis 45, la pagaille, la canaille dans la rue. Dans un pays, quand on s'attaque aux sanitaires, c'est forcément la pagaille. »

Dialogue entre l'inspecteur Baudu (Michel Serrault) et Paul Martin (Jean-Claude Brial) pendant la réception au siège de l'Agence 321 dans Carambolages.

Paul Martin sera incarné par Jean-Claude Brial (« la seule obligation du casting » selon Tchernia) et l'inspecteur Baudu par Michel Serrault. L'un et l'autre ont fait leurs preuves, autant avec Bluwal qu'Audiard, Tchernia ou le producteur de la Gaumont, Alain Poiré. Mais, curieusement, Serrault n'a jamais joué un rôle écrit par Audiard, et c'est Tchernia qui les présente l'un à l'autre. Pour le rôle de Norbert Charolais, toute l'équipe pense à Bernard

Blier, l'odieux personnage préféré d'Audiard (quand sortira *Carambolages*, il sera justement en plein tournage des Tontons flingueurs de Georges Lautner où il incarne le légendaire Raoul Volfoni). Il se trouve qu'il n'est pas libre en janvier 1963. Brialy propose de Funès. Il parvient à convaincre Poiré, mais Bluwal est plus réticent.

Pour lui, il faut un personnage qui en impose physiquement à ses subalternes. Or, de Funès sera plus petit que tous ses subordonnés et Bluwal pense qu'il n'a pas l'étendue de jeu suffisante pour tenir la vedette du film. Il se laisse finalement convaincre mais, pendant le tournage, le réalisateur et l'acteur n'auront pas des relations particulièrement chaleureuses. En revanche, Tchernia se souvient d'un Audiard ravi d'avoir « une bonne bouche pour ses dialogues ». Pendant le tournage, Bluwal laisse parfois la bride sur le cou à de Funès, qui ajoute à ses scènes des détails de son invention. Mais, tout aussi souvent, il refuse de s'écarter de la lettre du scénario et fait peu de cas de ce que peut apporter de Funès. Le film terminé, d'ailleurs, de Funès reprochera à Bluwal d'avoir çà et là abusé des plans larges alors qu'il aurait préféré des gros plans plus favorables à la précision de son jeu.

Il est vrai que *Carambolages* est un des derniers films que tourne Louis de Funès sans en être la vedette. De là vient sans doute l'impression que l'on a aujourd'hui de voir un film passé à côté de son centre de gravité : pendant une heure, tout tourne autour de l'implacable domination de Norbert Charolais sur l'agence 321 ; puis il disparaît et les manœuvres de Paul Martin semblent tourner à vide. D'abord écrasé par le jeu cassant de de Funès, Brialy ne change pas de voix, de ton ou d'équation physique en approchant des sommets du pouvoir. Pourtant, les scènes finales sont éloquentes, avec le parallélisme parfait entre les répliques de l'ancien et du nouveau directeur général... jusqu'à la servilité à double fond du jeune loup qui s'adresse à lui. Coup de théâtre ultime, le petit cadre ambitieux qui répète le dialogue des premières séquences du film est Alain Delon en personne.

Au cours de cette même séquence, on voit, parmi les cadres que martyrise le nouveau directeur général Jean-Claude Brialy, le scénariste Pierre Tchernia. On voit également passer dans *Carambolages* le jeune Guy Bedos, qui a depuis peu lié son destin à Sophie Daumier, qui incarne l'écervelée et cynique secrétaire-maîtresse de Brialy.

Le tournage terminé en mars, le film est monté rapidement pour être projeté au festival de Cannes, où il est sélectionné pour représenter la France, aux côtés des *Abysses* de Nico Papatakis et du *Rat d'Amérique* de Jean-Gabriel Albicoco. Un choix que les commentateurs trouvent un peu curieux, tant la compétition cannoise n'est pas ouverte d'habitude à la comédie commerciale. Mais, avant *Carambolages*, sort le 23 avril le film à sketches de Girault, Broca et Pinoteau. Les *Veinards* dispose d'une

combinaison de salles de première exclusivité relativement ambitieuse : 122 395 places potentielles pour la semaine (cinq séances quotidiennes pour 3 497 places) mais dans quatre salles de milieu de gamme, le Bretagne, le Mercury, le Max-Linder et le Plaza Images. Avec 46 390 spectateurs, le film se classe en première place des sorties de la semaine, avec un taux de remplissage de 37,9 %. Toutefois, dès la semaine suivante, il perd presque 20 000 spectateurs. Il faut dire que la critique n'a pas été très tendre : Arts titre « La grosse artillerie », Le Monde affirme que « seul le dernier sketch – qu'anime avec verve Louis de Funès en "veinard" malheureux – nous empêche de bâiller d'ennui ». Quand Les Veinards quitte les écrans de première exclusivité, au bout de trois semaines franchement moyennes (95 595 entrées), c'est Carambolages qui arrive sur les écrans. Gaumont, son producteur et distributeur, a été plus modeste qu'UGC, distributeur des Veinards : le film sort au Colisée et au Marivaux – une combinaison bien en vue – avec une capacité hebdomadaire de 68 740 places (cinq séances quotidiennes à 1 964 places). D'entrée, avec 30 103 spectateurs en première semaine, le taux de remplissage est de 43,8 %, malgré la tiédeur de la critique.

Meilleures entrées à Paris, semaine du 23-25 avril au 30 avril-2 mai 1963 :

1. – Les Bonnes Causes (2^e semaine) : 52 910 entrées
2. – Les Veinards (1^{re} semaine) : 46 390 entrées
3. – Mélodie en sous-sol (4^e semaine) : 45 376 entrées
4. – Mourir à Madrid (2^e semaine) : 38 385 entrées
5. – Lawrence d'Arabie (7^e semaine) : 35 358 entrées

Meilleures entrées à Paris, semaine du 15-17 au 21-23 mai 1963 :

1. – Qu'est-il arrivé à Baby Jane ? (1^{re} semaine) : 41 695 entrées
2. – Les Bonnes Causes (5^e semaine) : 36 015 entrées
3. – Les 55 jours de Pékin (2^e semaine) : 30 520 entrées
4. – Carambolages (1^{re} semaine) : 30 103 entrées
5. – Mélodie en sous-sol (7^e semaine) : 28 784 entrées

Car, à Cannes, la palme d'or est allée au Guépard de Luchino Visconti, les films français n'étant pas distingués par le jury que présidait le dramaturge Armand Salacrou. Le Film français, dans sa chronique des événements de la Croisette, note avec son sens habituel de la litote que « les

commentaires suscités par *Carambolages* traduisent l'étonnement devant le choix de la commission de sélection qui n'a pas craint d'aller aux extrêmes en désignant une œuvre essentiellement commerciale comme celle-ci ». Audiard, qui vient sur la Croisette pour la première fois en cinquante-deux films, avoue d'ailleurs : « Ce qui me surprend le plus au Festival, c'est d'y être. »

« Le film de Marcel Bluwal, *Carambolages*, présenté en soirée, témoigne de la stupidité suspecte d'une commission de sélection qui confond le festival avec un petit cinéma de banlieue. Si le film a fait rire une partie du public "payant", il n'en a pas moins scandalisé la grande majorité des spectateurs qui ont copieusement sifflé certaines scènes. » *L'Humanité*, 15 mai 1963.

« Ainsi, le film français de Marcel Bluwal, *Carambolages*, a été le plus applaudi. Pauvre public avide de rire, fût-ce d'un rien, d'un vague relent de René Clair trente ans trop tard, de quelques répliques bien envoyées par Michel Audiard. » *L'Express*, 16 mai 1963.

Projeté au sixième jour du festival, le mardi 14 mai, *Carambolages* a subi un accueil turbulent. Des exclamations ponctuent le cours de la projection officielle, stigmatisant non les verdeurs du dialogue mais les moments de plus franche comédie. Après la scène finale, montent des sifflets assez nourris. Mais l'on a aussi entendu de grands rires tout au long du film. Bluwal, Audiard et Tchernia, assis au dernier rang du balcon de la salle de projection, prennent tout cela avec sérénité. Le lendemain, Audiard jure qu'il ne remettra plus les pieds à Cannes. L'année suivante, il signe Cent mille dollars au soleil d'Henri Verneuil, présenté en compétition officielle. Il ne fait pas le voyage.

Comme souvent, les critiques présents à Cannes se déchirent sur ce qu'il faut penser. Le journaliste de *La Croix* est heureux d'avoir pu « rire beaucoup et franchement » tandis que celui du *Monde* n'a vu que « les plus sots clichés des comédies boulevardières » et « ce qu'il y a de pire dans l'ordre de la bouffonnerie démagogique et de la vulgarité ». Les autorités gouvernementales ajoutent encore un peu de piquant à la situation lorsque, le lendemain de la projection cannoise, le film sort à Paris : on sait que certaines sorties de l'inspecteur Baudu, laissant croire à des nostalgies collaborationnistes dans la police, déplaisent au ministère de l'Intérieur où l'on demande quelques coupes, démarche qui choque d'autant plus que la commission de censure n'avait pas jugé opportun de faire la moindre remarque sur ce sujet avant le départ de *Carambolages* pour le festival.

Louis de Funès n'a pas fait le déplacement à Cannes, pas plus qu'il ne figure au nombre des convives repérés à l'Elysées Club pour le souper de sortie de *Carambolages*, où l'on voit, autour de Marcel Bluwal, une partie de sa distribution : Jean-Claude Brialy, Sophie Daumier, Gisèle Grandpré,

Jacques Dynam, René Clermont, Paul Gay... La scène est une maîtresse exigeante et le succès de *La Grosse Valse* l'accapare. Malgré la fraîcheur de l'accueil cannois, *Carambolages* tient sept semaines en première exclusivité, restant jusqu'au bout parmi les quinze films les plus vus à Paris, malgré l'arrivée de quelques gros films présentés à Cannes (*Huit et demi* de Federico Fellini ou *Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?* de Robert Aldrich) et de productions grand public comme *OSS 117 se déchaîne* d'André Hunebelle. Avec 113 132 spectateurs en sept semaines au Colisée et au Marivaux, Marcel Bluwal n'a pas démerité mais, après *Carambolages*, il restera trente-six ans sans réaliser de long métrage pour le cinéma !

Louis de Funès chante

Musicien, Louis de Funès est aussi un bon danseur, on l'a vu. Cela fait-il de lui un bon chanteur ? Tant s'en faut. Il a peu chanté, au cinéma comme au théâtre.

Le *Journal de Jules Renard* (1952). « Derrière moi, le coucou mystérieux, invisible, mal famé, chante. On l'accuse de déposer ses œufs un par un dans des nids de grives, de rouges-gorges, de fauvettes, de merles, de bergeronnettes – ah ! le crime... Et vous ? Avec ça que vous ne déposez jamais vos petits dans le lit des autres. Mais vous n'avez pas la loyauté de chanter "coucou !" pour prévenir. » La rareté des raretés. Disque 33 tours 25 cm Philips Minigroove N 76 007 R, enregistré en public au cabaret la Tomate le 27 mars 1952 – et jamais réédité. Dix voix pour l'adaptation du *Journal de Jules Renard*, ses maximes, ses contes en trois lignes, ses dialogues express : Robert Rocca (le maître des lieux), Louis de Funès, Jean Carmet, Jacques Cathy, Francine Dartois... Première intervention de de Funès, cette chanson avec coucou sur une mélodie de Michel Méry, est interprétée faux, mais faux ! Quelques-unes de ses conversations rurales avec Jean Carmet rattrapent vite l'affront fait à la justesse.

Ah ! Les belles bacchantes ! (1954). On l'a vu, Louis de Funès donne de sa personne dans la revue délirante des *Branquignols* portée à l'écran. On repère sa voix portée dans le masque, toujours un peu vrillée, dans le chœur de Léopolda. Mais on l'entend surtout chantant *Il pleut bergère* en un duo bouffon avec Garibaldo Tronchet (Francis Blanche) qui chante, quant à lui, *Chanter sous le soleil*. Numéro comique sous la pluie tombant des cintres, qui sert surtout à annoncer le ballet des imperméables transparents.

La Grosse Valse (1962). Robert Dhéry accède au désir de son vieux copain en lui offrant une revue dans laquelle il joue, danse et chante. Pour la danse, il y a notamment une étonnante sevillana dans le tableau espagnol.

Pour la chanson, il y a Dans mes godasses, duo avec Dhéry qui met un esprit très Broadway dans notre vieille France de godillots.

« Dhéry. – Quand je m’balade dans mes godasses

De Funès. – Quand i’s’balade dans ses godasses

— Dans mes godasses l’monde est à moi

— Dans ses godasses l’monde est à lui

— Faut dire qu’un pas dans mes godasses

— Faut dire qu’un pas dans ses godasses

— Pour un douanier ça en fait trois

— Ça en fait trois. »

Et puis il y a C’est défendu, un des morceaux de bravoure de La Grosse Valse. Le douanier Roussel y apparaît dans toute la rigueur et – disons-le – l’exaltation de sa tâche : « Sont confisqués par ordonnance/Les perroquets et les tapis/Et les bateaux dits de plaisance/Pas de bateau, sinon tant pis/Pas d’arme à feu, pas de diamants ? » Nous sommes dans une revue, alors Dhéry et Calvi ont écrit selon la tradition du genre et C’est défendu contient deux refrains : en chœur avec Grosso et Modo, « Engagez-vous dans la douane/Jeunes gens qui cherchez un emploi/La douane est un métier idoine/Et qui me donne tous les droits » ; et en duo avec Liliane Montevecchi, « C’est défendu/Autrement dit c’est interdit/C’est interdit/Sous-entendu c’est défendu ». A la fin, il lance, soupçonneux : « Je demande à voir la griffe du manteau. » Et Montevecchi l’ouvre largement devant ses yeux écarquillés...

L’Homme orchestre (1970). Evan Evans et son neveu Philippe donnent leur biberon aux deux bébés et changent leurs couches. Tout à trac, musique ! Louis de Funès, tout en s’activant avec la petite fille, chante : « Quand tu fais lalala, lala/Pense aux conséquences/Tout ça c’est bien joli/Mais c’est sérieux la vie. » Texte un peu prêchi-prêcha, auquel répond ce que chante Olivier de Funès : « Elles étaient si belles que je n’ai pas pu résister/Je voyais en elles la beauté. » Pour la justesse, ça va tout juste. Louis de Funès est un peu gêné dans les aigus, un peu gêné dans les graves, mais il maîtrise bien l’essentiel. La voix pourtant n’est pas très assurée, son vibrato tient beaucoup à sa tension émotive. Il n’est pas à l’aise dans le chant, il révèle d’emblée qu’il n’est pas chanteur.

Et c’est peut-être là l’enseignement majeur de cette chanson, Les Poupous : s’il devait appartenir à une famille d’interprètes de variétés, ce serait à celle d’Yves Montand, par exemple – un bûcheur acharné chez qui le naturel procède d’un inlassable travail. Les quelques chansons que l’on possède de Louis de Funès nous disent un homme chez qui ni le rythme, ni

la mélodie, ni le placement de la voix, ni l'expression ne sont instinctifs. Son extraordinaire précision dans l'expression du sentiment lorsqu'il est devant la caméra ne lui sert pas à grand-chose dans un studio d'enregistrement. Sa voix toute raide trahit la discipline, la rigueur, la patience qu'il a fallu pour fabriquer la personnalité virevoltante de l'acteur.

11. – Enfin, un emploi

(de Pouic Pouic à Une souris chez les hommes, 1963-1964)

Depuis 1960, Jean Girault a sorti une série de comédies populaires qui ont bien fonctionné : *Les Pique-assiette*, *Les Livreurs* et *Les Bricoleurs* avec Darry Cowl et Francis Blanche, et *Les Moutons de Panurge* avec Darry Cowl sans Francis Blanche. Il tourne rapidement sur des scénarios efficaces écrits avec son ami d'enfance Jacques Vilfrid. Bon technicien, il maîtrise les ingrédients d'un comique cinématographique qui s'est peu à peu affranchi des pratiques d'avant-guerre : des situations simples qui se compliquent tout au long du film (la bonne vieille mécanique du boulevard), associées à un comique plus visuel, plus burlesque, plus « américain ». Girault sait filmer une porte qui claque ou diriger un quiproquo conjugal comme ses devanciers André Berthomieu ou Jean Laviron, mais il sait aussi régler une poursuite de voitures comme les réalisateurs de films d'action.

Maintenant que son savoir-faire de réalisateur est reconnu, il pense ressortir du placard *Sans cérémonie*, la pièce écrite avec Jacques Vilfrid qui fit un four en 1952. Avec son vieux complice, ils retravaillent quelques scènes pour « aérer » l'intrigue avec quelques extérieurs et réécrivent des répliques (les dialogues sont d'ailleurs crédités à Jacques Vilfrid seul). Ainsi, Antoine Brévin ne va plus appeler la jeune Patricia Monestier « petite dame » mais « Pat chérie ».

Jean Girault compte faire appel, pour le rôle principal, à Louis de Funès, qui a bien évolué depuis qu'il incarna le valet de chambre au théâtre Daunou. Mais, d'une part, Girault triomphe depuis trois ans avec Darry Cowl et Francis Blanche, et, d'autre part, aucun film avec Louis de Funès en tête d'affiche n'a fait de gros succès. Les producteurs de ses derniers films ne sont déjà pas enthousiastes à l'idée de financer l'adaptation au cinéma d'une pièce qui a été un échec, et surtout pas avec de Funès. Or Girault maintient que Darry Cowl et Francis Blanche ne conviennent pas au rôle de Léonard Monestier. Le réalisateur va mettre plusieurs mois à bâtir le financement de son film, créant même au passage une société de production, Story Films, qui coproduira le film avec la Erdey Films de Roger Debelmas, le producteur des *Veinards*. Au cours de la phase de préparation, le projet va changer de titre sans que celui-ci gagne en

limpidité : après Sans cérémonie, qui n'avait guère de sens, ce sera Pouic Pouic, du nom du poulet que Cynthia Monestier promène en laisse.

« Simon. – Qu'est-ce que c'est que ça ?

Charles. – Le poulet de madame.

— Le poulet de ma femme ?

— Non monsieur. Le poulet de la mère de la femme de monsieur.

— Allons bon. Comment, ma belle-mère élève des poulets ?

— Un poulet, monsieur, Pouic Pouic.

— Qu'est-ce ?... Pouic ?...

— ... Pouic. Oui monsieur, c'est son nom.

— Mais pourquoi Pouic Pouic ?

— Personne n'a jamais su, monsieur. Madame non plus, d'ailleurs. »

Dialogue entre Simon (Philippe Nicaud) et Charles (Christian Marin) dans Pouic Pouic.

Le budget est particulièrement serré, ne permettant que cinq semaines de tournage. « Pouic Pouic était un petit film de rien du tout, un film sans argent, tourné très vite aux studios de Saint-Maurice », se souvient Mireille Darc. En ce printemps 1963, elle est encore une actrice débutante. Avec son enthousiasme juvénile, elle est très heureuse de son premier grand rôle : elle sera deuxième au générique de Pouic Pouic. Elle a déjà travaillé sous les ordres de Jean Girault en incarnant la piquante bonne du sketch Le Vison, dans Les Veinards. Après cet examen de passage réussi, elle est naturellement de l'aventure suivante. C'est une jeune femme « lancée », comme on dit. Mannequin, elle a été engagée en 1960 par Claude Barma pour jouer le rôle principal de son téléfilm La Grande Bretèche, qui la révèle au métier. Deux autres suivront, et aussi des apparitions rapides mais remarquées dans une demi-douzaine de films : « J'étais une graine de vedette. Il y avait beaucoup de monde et beaucoup de presse autour de moi. » Elle aura le rôle forcément très en avant de Patricia, la jeune fille de la maison.

Pour porter sa pièce à l'écran, Jean Girault a évidemment changé la distribution. Louis de Funès, qui onze ans plus tôt avait été salué par la critique dans le rôle du valet, reprend donc celui du financier, jadis tenu par Albert Préjean. Philippe Nicaud, qui incarnait le fils de la famille prétendument de retour d'Amérique latine, va jouer Simon, le faux époux de Patricia. Tous les autres rôles sont tenus par de nouveaux acteurs, que Girault choisit rompus à la mécanique du théâtre populaire : Christian Marin dans le rôle du valet de chambre, Guy Tréjean dans celui d'Antoine

Brévin, le millionnaire que tous essaient de plumer, Roger Dumas dans celui du vrai fils Monestier. Et, même si elle n'apparaîtra qu'à la cinquième place au générique, une bonne partie du film va reposer sur Jacqueline Maillan. Elle a déjà une belle expérience des plateaux, étant aussi passée par beaucoup de rôles d'une journée avant d'accéder aux premières positions des génériques. On l'a vue, depuis 1960, dans les premiers rôles des Héritiers de Jean Laviron avec Roger Pierre et Jean-Marc Thibault, Les Motards avec la même équipe et Francis Blanche, Comment réussir en amour de Michel Boisrond avec Dany Saval et Jean Poiret, Tartarin de Tarascon de Francis Blanche ou les deux précédents films de Jean Girault, Les Bricoleurs avec Francis Blanche et Darry Cowl et un sketch des Veinards.

« Je n'étais pas le premier acteur désiré pour ce rôle. En fait, j'ai été contacté le vendredi pour tourner le lundi suivant. J'ai dû foncer essayer le complet avec la veste blanche et le pantalon noir pour être prêt. Je ne sais même pas, d'ailleurs, si j'ai eu le temps de lire le scénario avant de tourner. J'ai fini par apprendre qu'au départ c'est Jean Lefebvre qui avait été pressenti pour le rôle. »

Christian Marin, entretien avec l'auteur.

Sorti le 23 novembre 1962, Tartarin de Tarascon est le seul film réalisé par Francis Blanche, qui a adapté avec Yvan Audouard le roman d'Alphonse Daudet. Il y tient le rôle-titre et on voit, outre Jacqueline Maillan, une foule d'acteurs de la famille comique : Michel Galabru, Paul Préboist, Bourvil, Darry Cowl, Raymond Devos, Roger Pierre, Jean Richard, Henri Salvador et Jean-Marc Thibault, ainsi que l'homme de télévision Georges de Caunes et Yvan Audouard lui-même. Louis de Funès devait être pris ailleurs...

Même s'ils ont été plusieurs fois aux mêmes génériques, Maillan et de Funès n'ont vraiment joué ensemble que dans Ah ! Les belles bacchantes !. Sur le tournage de Pouic Pouic, Mireille Darc est une spectatrice attentive de leur complicité : « Je me souviens de leurs conversations. Tous deux n'avaient pas fait carrière jeunes. Avant d'avoir quarante ans, ils n'avaient jamais eu d'emploi, comme on le disait à l'époque – ingénue, rondeur, jeune premier... Quand je les ai rencontrés, ils se sentaient enfin bien dans la peau de leurs personnages, ils découvraient enfin leur emploi. » En effet, Jacqueline Maillan a quarante ans cette année-là, et Louis de Funès quarante-neuf. Même s'ils connaissent déjà une relative aisance et une certaine sécurité professionnelle, ils ne goûtent pas encore au vedettariat. Et s'ils ne sont pas des stars, ils ont une maîtrise déjà affirmée de leur art et, sur ce tournage, la pleine liberté de l'exprimer.

Pouic Pouic est le premier film dans lequel Louis de Funès semble totalement aux commandes de son personnage. Ou tout au moins le premier dans lequel s'impose de bout en bout ce qui deviendra la définition

canonique de l'humanité defunésienne. Léonard Monestier annonce autant Cruchot que Pivert : un homme autoritaire qui se gonfle de son importance sociale et non de sa puissance physique ou morale, mais aussi un homme en crise ; cruel et méprisant avec les faibles, il perd toute sa superbe dans les difficultés et se mue alors en parangon de veulerie. Au théâtre Daunou, en 1952, Albert Préjean n'était pas parvenu à rendre cette tension du héros de *Sans cérémonie*, cet effritement d'un personnage dont le piédestal est sapé par un enchaînement d'événements et de circonstances.

Dès la préparation du film, Louis de Funès et Jean Girault s'entendent parfaitement sur l'équation motrice du film et sur la mécanique du personnage de Léonard Monestier. Evidemment, leur entente dépasse – et dépassera – les seuls réglages de ce film. S'ils vont se retrouver pour encore onze longs métrages, c'est aussi parce que leurs manières de travailler s'accordent à la perfection. Question de rythme, d'abord. De Funès et Girault ont été des musiciens de jazz (le réalisateur a été notamment le batteur du clarinettiste Claude Luter), et ce n'est sans doute pas étranger à leur commun sens du tempo et de la précision rythmique. Dans *Pouic Pouic*, Girault est le premier réalisateur à traiter de Funès avec autant de soin au montage : plans courts, successions très rapides de plans d'ensemble et de gros plans soulignant son jeu d'expressions sans rien éluder de son langage corporel. Régulièrement, il laisse la caméra sur lui pour capter ses réactions au dialogue ou à l'action de ses partenaires. Il donne à voir tous les niveaux et tous les paliers de jeu de de Funès, le montrant à l'image plus que l'exigerait la seule narration. *Pouic Pouic* est le premier des films qui propose de contempler de Funès comme un spectacle en soi, et non seulement comme le personnage d'une histoire.

Le tournage, commencé le 22 avril, est très rapide. Le réalisateur aime laisser la bride sur le cou à ses acteurs. Girault est aussi très bon public, rit volontiers des improvisations de de Funès. Une méthode de travail qui évite les tensions et permet de tourner rapidement, se souvient Mireille Darc : « Jean Girault était un homme très affable. Il ne vous donnait jamais tort, ne vous rentrait pas dedans. Il obtenait les choses par la gentillesse. Mais, de manière générale, ce n'était pas quelqu'un de très directif, ni ce qu'on appelle un directeur d'acteurs. Il nous laissait faire, et d'autant plus qu'avec Louis et Jacqueline Maillan, il avait deux pointures. C'était très agréable de travailler avec lui mais on ne se sentait pas porté. »

« Quand Alain Delon tourne, il ne fait pas de deuxième prise si la première est bonne. Louis de Funès riait de la scène qu'on venait de faire et ça lui donnait envie de recommencer, comme quelqu'un qui vient de manger et qui a encore faim. Je n'ai jamais retrouvé ça : c'était un ac-teur boulimique qu'on pouvait faire tourner sans fin. Il était tout le temps en état de recherche, rien n'était jamais établi. Il déclenchait des après-scènes qui n'en finissaient plus et, ce qu'il venait de trouver, il voulait le tourner aussitôt. Mais il faisait encore quelque chose d'autre à la prise suivante. Je n'ai plus jamais retrouvé, non plus, une telle imagination. » Mireille Darc, entretien avec

Le plateau de Pouic Pouic est un excellent terrain de jeu pour un soliste tel que de Funès : la plupart des scènes comptent peu de mouvements d'ensemble, les acteurs sont peu nombreux, le texte ne présente guère d'anfractuosités ni de grands mots d'auteur, le tournage en studio se déroule dans des conditions proches de la scène... Il peut travailler selon sa propre pente comique – la mimique, le geste, le tempo. L'ambiance est très détendue dans l'équipe, les incidents de tournage étant même particulièrement drôles. Ainsi, Guy Tréjean racontera le plaisir collectif à tourner sa scène de « naufragé » de la petite rivière au bout du jardin des Monestier ou le fou rire qui prend de Funès lorsqu'il doit lui proposer d'acheter sa concession fantôme. Ce plan dure presque une minute trente à l'écran. Après être allé aux portes et fenêtres voir si personne n'est dans les parages, de Funès s'installe au bureau, fait signe à sa dupe d'approcher, commence à lui expliquer l'affaire mais, arrivé à « Bosso-Tajo en est le nom indien », il explose de rire. Il faudra s'y reprendre plusieurs dizaines de fois avant que ne soit tournée la prise définitive sur laquelle, d'ailleurs, il lui flotte sur les lèvres un ineffaçable petit sourire.

De Funès se délecte manifestement d'un personnage toujours survolté. Contrairement aux réalisateurs de *Comme un cheveu sur la soupe* et de *Ni vu ni connu*, Girault ne rompt jamais le tempo rapide qui anime son héros, soulignant combien le récit ne lui laisse jamais de repos. Et, au contraire de *Taxi*, *roulotte* et *corrida*, ses partenaires ne le relèguent jamais au second plan. Il est toujours au centre de l'action comique, sauf dans des moments de délire collectif (le sauvetage d'Antoine, l'arrivée du fils Monestier et de Palma Diamantino...) ou dans de courtes séquences au jeu nettement moins explosif que le sien (la comédie du lit entre Patricia et Simon, les dialogues agres-doux de Patricia et Antoine...).

Après plusieurs films dans lesquels il a le premier rôle sans parvenir à vraiment décoller, il trouve dans *Pouic Pouic* l'exact dosage de ses succès à venir – un personnage, un rythme de jeu, un certain rapport avec ses partenaires à l'écran. Il déploie une technique et une syntaxe de comique déjà bien éprouvées, mais dans un contexte qui, pour la première fois, lui est tout entier favorable. Pour la première fois, également, il trouve un parfait partenaire de duo avec Jacqueline Maillan. L'énergie un peu fofolle de la comédienne, ses rires à contretemps, son masque vide de toute expression quand elle mime l'incompréhension : ce jeu agit en contrepoint parfait de l'énergie forcenée de de Funès, et sur le même tempo. Comme au piano, ils jouent de syncopes, de rubatos, d'infimes décalages de la mesure qui renforcent le comique des situations et des dialogues. Leur entente très précise permet de fabriquer quelques scènes mémorables comme le trio du début de la conspiration entre de Funès, Maillan et Nicaud.

Pourtant, Sans cérémonie-Pouic Pouic n'est pas un prodige d'inspiration. La fable du champ de pétrole refourgué à un millionnaire amoureux fleure bon le boulevard d'avant-guerre, les rebondissements successifs gâchant les espoirs de Léonard Monestier sont d'une mécanique affreusement arbitraire, les annonces de découverte de pétrole à la radio sont de bien épaisses ficelles. Cela sans doute explique la condescendance avec laquelle Pouic Pouic est traité par les professionnels. Après tout, ce film à petit budget tourné en cinq semaines par un casting de seconds couteaux est l'adaptation d'une pièce de théâtre dont personne ne se souvient autrement que comme d'un four.

Pourtant, le film de Jean Girault sort le 20 novembre 1963 dans une combinaison de cinq salles de première exclusivité totalisant 4 675 places à chaque séance (Paris, Français, Miramar, Moulin-Rouge, Publicis-Orly). Seul Le bon roi Dagobert avec Fernandel sort cette semaine-là avec plus d'ambition (six salles pour 6 981 places), ainsi que Cléopâtre de Joseph Mankiewicz avec Liz Taylor, en cinquième semaine (trois salles dont le Rex pour 5 984 places), et Chair de poule de Julien Duvivier avec Robert Hossein, en deuxième semaine (trois salles pour 4 870 places). La première semaine est un succès, avec 44 181 entrées, mais surtout un taux de remplissage moyen de 27 % pour les trente-cinq séances, qui monte à 28,8 % en deuxième semaine. C'est le signe qu'attendent les producteurs, le distributeur, les exploitants de salle : le bouche à oreille fonctionne bien, même si Pouic Pouic ne passionne guère la presse. Peu d'articles, peu de critiques. Quelques soutiens déjà fidèles se manifestent, comme Louis Chauvet dans Le Figaro : « Quelle pauvre histoire ! Mais que d'éclats de rire ! On n'y résiste pas. On est débordé, circonvenu par le numéro de Louis de Funès. » Partout, on soupire quant au scénario et aux intentions du film, tout en célébrant le jeu délirant de l'acteur.

« Le film, le sujet ? Une série d'emprunts, un ramassis de trucs cueillis un peu partout, surtout dans les vieilles comédies américaines. Nous voyons une fois de plus une famille de farfelus avec une mère qui promène un coq en laisse (hilarant, n'est-ce pas !), une fille qui tire des soucoupes volantes et se marie pour la frime pour décourager un soupirant, un fils bon à rien, l'inévitable domestique, l'inconnu séduisant et raccommodeur de situations compromises, le père... Ah ! le père, heureusement, c'est Louis de Funès, un clown exceptionnel. Sans lui, le film, malgré le talent des autres interprètes, s'écroulerait sur l'écran comme un navet cuit et réchauffé qu'il est. Tout le spectacle est dans ses mimes, ses colères, ses bredouillis. L'engager, c'est la seule bonne idée qu'ont eue les auteurs et producteurs. » Le Canard enchaîné, 27 novembre 1963.

L'essentiel est que les spectateurs soient plus nombreux en deuxième semaine, ce que proclame une publicité dans la presse corporative pour « Pouic Pouic, LE seul film comique de la saison ». Hélas, Pouic Pouic ne tiendra pas longtemps en première exclusivité, tout simplement parce que le 27 novembre sort au Balzac, au Helder, au Scala et au Vivienne

(2 660 places seulement par séance) un film qui va s'installer durablement en tête des fréquentations : *Les Tontons flingueurs* de Georges Lautner. Son taux de remplissage de 47,3 % signifie que les séances du soir et du week-end se jouent à guichets fermés. En troisième semaine, *Pouic Pouic* perd plus de 10 000 spectateurs. En quatrième semaine, il ne passe plus qu'au Paris et au Français pour un médiocre score de 16 506 entrées. La messe est dite : alors que *Les Tontons flingueurs* part pour atteindre 470 935 spectateurs en dix-sept semaines de première exclusivité, *Pouic Pouic* n'en totalise que 142 641 en quatre semaines. Ce n'est qu'à Bruxelles, au mois de décembre, que le film de Jean Girault parviendra, et pour une seule semaine, à dépasser celui de Georges Lautner.

Meilleures entrées à Paris, semaine des 20-22 au 26-28 novembre 1963 :

1. – *Pouic Pouic* (1^{re} semaine) : 44 181 entrées
2. – *Peau de banane* (4^e semaine) : 35 846 entrées
3. – *Le bon roi Dagobert* (1^{re} semaine) : 32 557 entrées
4. – *Chair de poule* (2^e semaine) : 30 057 entrées
5. – *Cléopâtre* (5^e semaine) : 21 157 entrées

Meilleures entrées à Paris, semaine des 27-29 novembre au 3-5 décembre 1963 :

1. – *Les Tontons flingueurs* (1^{re} semaine) : 47 307 entrées
2. – *Pouic Pouic* (2^e semaine) : 46 794 entrées
3. – *Détective Story* (reprise, 1^{re} semaine) : 35 761 entrées
4. – *Peau de banane* (5^e semaine) : 32 908 entrées
5. – *Le bon roi Dagobert* (2^e semaine) : 23 350 entrées

*

* *

Dans *Le Film français* du 1^{er} mai 1964, une page de publicité ne passe pas inaperçue : Comacico, la société de distribution liée aux Films Copernic de Raymond Danon, publie les chiffres officiels du Centre national du cinéma, théoriquement confidentiels, pour dix-sept de ses films totalisant 26 692 316 spectateurs au 31 décembre 1963. Jusque-là, les seuls chiffres

publiés sont ceux de la première exclusivité et, le cas échéant, ceux de la continuation. Mais le silence règne en général sur le reste de l'exploitation, dans les cinémas de quartier et de village. L'opération vérité de Comacico annonce l'évolution des mentalités dans les métiers du cinéma : bientôt, tous les chiffres de fréquentation seront publiés et la carrière des films sera transparente.

Dans le communiqué de Comacico, on apprend que *Les Pique-assiette* (Jean Girault, Darry Cowl, Francis Blanche) a rassemblé 1 968 165 spectateurs de mai 1960 à décembre 1963, que *La Fayette* (Jean Dréville) en a eu 3 274 970 depuis février 1962... Quant à Louis de Funès, *Le Gentleman d'Epsom* a dépassé un cap symbolique avec 1 083 844 spectateurs en quinze mois, *Nous irons à Deauville* atteint 1 202 091 entrées en treize mois, *Pouic Pouic* totalise 365 139 entrées pour les quarante derniers jours de l'année.

Ces 365 139 spectateurs signifient beaucoup plus que les 142 641 entrées des quatre semaines d'exclusivité parisienne. Comacico proclame : « Seuls les chiffres parlent ! Le public est seul juge ! » En effet, ce distributeur de films populaires ne mise pas principalement sur les cinémas d'exclusivité aux billets plus chers, mais sur le dense réseau des salles à bon marché qui assurent une prospérité patiente : 2 724 676 spectateurs en trente-quatre mois pour *Le Président* (Gilles Grangier, Jean Gabin), 2 605 392 spectateurs en vingt-sept mois pour *Le cave se rebiffe* (Gilles Grangier, Jean Gabin), 1 975 302 spectateurs en vingt mois pour *Un singe en hiver* (Henri Verneuil, Jean Gabin, Jean-Paul Belmondo)... Et *Pouic Pouic* est le modèle de ces films-là : malgré la relative tiédeur de l'accueil en exclusivité, il finit par trouver son public, un public qui bientôt n'attendra pas le passage des films de Louis de Funès dans les salles de quartier. Premier vrai succès populaire, donc, mais un succès encore très discret aux yeux des professionnels.

Car, dans l'immédiat, répétons-le, *Pouic Pouic* est écrasé par *Les Tontons flingueurs*, en cette fin d'année 1963. Pourtant, comment de Funès en voudrait-il à Lautner ? Détaillons le programme de son mois de novembre : le 15, s'achève le tournage des *Pissenlits* par la racine de Georges Lautner ; le 19, il commence le tournage de *Faites sauter la banque* de Jean Girault ; le 20 sort *Pouic Pouic* de Jean Girault ; le 27 sort *Les Tontons flingueurs* de Georges Lautner. Le sort veut que, de ces quatre films, de Funès ait tourné les trois qui auront le moins de succès. Mais cet enchaînement d'œuvres à petit budget dans lesquels il tient le haut de l'affiche prélude à son envol.

Car Georges Lautner a embauché pour la première fois le frère de Mine, la meilleure amie de sa mère. « *Les Tontons flingueurs* avait été un film cher. Je n'étais évidemment pas sûr que ça marche et, en attendant sa sortie,

j'ai donc monté un film beaucoup moins cher qui prouverait que je n'avais pas la grosse tête. Il était donc naturel que je fasse appel à une bande de copains. » Depuis *La Môme aux boutons*, son premier film en 1958, Lautner alterne succès d'exclusivité (jusqu'à vingt semaines) et échecs. Il sera définitivement couronné comme un maître du cinéma populaire par le succès des *Tontons flingueurs*. Mais, en attendant, il est contraint de serrer son budget et fait donc appel pour la première fois à Louis de Funès en préparant *Des pissenlits par la racine* avec Michel Audiard. D'ailleurs, le dialoguiste des *Tontons flingueurs* n'est pas censé écrire les dialogues de ce nouveau film. « Il les a écrits très vite, pour s'amuser, raconte le réalisateur. Il ne voulait pas apparaître à l'affiche et au générique jusqu'à ce qu'il voie le film. Après la projection du premier montage, il a demandé à signer officiellement. »

L'argument développé pour *Des pissenlits par la racine* vient de Y'avait un macchabée, roman de Clarence Weff dans la Série noire, qu'Audiard et Lautner épicent de leur solide folklore de truands forts en gueule et hauts en couleur. Il y aura une blondeur candide qui rend fous les hommes, un cadavre dans un étui de contrebasse, un vivant dans une malle en osier, une bande de gangsters, un cave astucieux et un ticket de tiercé gagnant. L'intrigue, peu soucieuse de vraisemblance, n'a d'autre objet que de susciter le pétilllement du dialogue et la drôlerie des situations. Lautner engage des acteurs qui lui sont proches à l'un ou l'autre titre. Jockey Jack, qui a ravi la belle Rockie la Braise à Pommes Chips quand ce dernier était en prison (et va donc devenir son meurtrier) sera Louis de Funès, Rockie étant Mireille Darc que Lautner a découverte dans *Les Veinards* et Pouic Pouic. Jo Arangeot, qui va « récupérer » la belle blonde et qui a réussi « la Saint-Barthélemy du tiercé » en misant sur le tocard Reine de Cachemire, sera Maurice Biraud. Le contrebassiste cousin de Jockey Jack sera Michel Serrault et leur oncle Absalon, Francis Blanche.

« L'entraîneur. – Etes-vous capable de garder un secret ?

Olivier. – J'ai une certaine expérience des choses du turf...

L'entraîneur. – Dans la 7^e... Reine de Cachemire.

Le jockey. – L'affaire sûre de la journée.

Olivier. – Reine de Cachemire ? Elle n'a jamais terminé une course ! »

Dialogue de Michel Audiard entre Olivier (Fernand Gravey), un entraîneur et un jockey (non cités au générique) dans *Courte Tête* (1957).

« La Douane. – Le 7 et le 9 ? Reine de Cachemire et Pasiphaé IV. C'est deux tocards.

Jo. – J'ai fait deux ans pour un faux ticket où y avait que des favoris.

Si y a un Dieu, je dis bien, si y a un Dieu, je devrais avoir une chance avec des tocards sur un vrai ticket. »

Dialogue de Michel Audiard entre Jo Arangeot (Maurice Biraud) et La Douane (Raymond Meunier) dans *Des pissenlits* par la racine (1963).

Le tournage est rapide, à partir du 23 septembre, avec le strict minimum de scènes en extérieurs. On sent particulièrement la rigueur du budget dans les scènes de représentation théâtrale, filmées sans un seul spectateur visible à l'écran. Une fois encore – mais c'est une des dernières –, Louis de Funès n'est pas le centre de l'action. Même s'il est premier au générique, il partage l'attention du spectateur avec Michel Serrault, Maurice Biraud et Mireille Darc, très présents tout au long du film, mais aussi avec les apparitions de Francis Blanche (dans un rôle très spectaculaire de paléontologue flûtiste) ou de Darry Cowl (milliardaire fantasque dans une seule scène). Il est intéressant que son statut et sa capacité de négociation lui assurent la prééminence sur l'affiche, alors qu'il ne joue plus qu'un rôle très épisodique au bout d'à peine une heure de film.

D'ailleurs, ce rôle a été manifestement étoffé après son engagement. En effet, dans une version du scénario datée de peu avant le tournage (le film s'appelle encore *Y'avait un macchabée*), son personnage s'appelle Robert et non Jockey Jack et est censé mourir à son arrivée à l'hôpital, après le transport du cadavre chez l'oncle paléontologue. Dans le film, il apparaît dans deux autres scènes où sa présence n'apporte rien à l'avancée de l'intrigue : premièrement, à l'hôpital (il a donc survécu à sa jaunisse), Rockie la Braise et la Douane essaient de lui faire avouer où a été enterré Pommés Chips pour retrouver le ticket de tiercé gagnant ; puis il est présent au Muséum, au cours de la scène où Jo parvient enfin à subtiliser l'enveloppe dans la poche de l'oncle Absalon.

La première de ses deux scènes va devenir un morceau d'anthologie. Ce numéro de jeu abstrait et survolté est pour un regard d'aujourd'hui le clou du film : bourré de pilules par Rockie la Braise, Jockey Jack se lance dans un délire ahurissant, le visage ravagé de grimaces, les mains agitées, le regard fiévreux – un des chefs-d'œuvre de grimaces et d'expressions de Louis de Funès. Le réalisateur n'avait pas prévu ce résultat. « Ce jour-là, il est arrivé en retard, se souvient Georges Lautner. Il était fatigué. Pourtant, c'est dans cette scène à l'hôpital qu'il a commencé à mettre au point son système de délire verbal. » Là où il est censé bafouiller quelques mots sans suite en jouant la faiblesse du malade, il dévide une effarante série de bruits de bouche, de syllabes hachées, de grognements hargneux, de gestes brusques. Dix ans après, c'est une radicalisation du jeu sans paroles du commissaire des Corsaires du bois de Boulogne. Un peu de la même manière qu'avec Norbert Carbonnaux, d'ailleurs, il improvise comme sur

une feuille blanche.

Car ce niveau d'improvisation est ce que souhaite Lautner, qui laisse « ouverte » une scène comme celle-ci. « J'ai toujours poussé les acteurs à se libérer. Ce n'était pas très facile de travailler avec de Funès parce qu'il connaissait parfaitement la mécanique, tant il avait fait de petits rôles. Il était même assez vicelard : quand on tournait une scène et qu'il n'était pas satisfait de la prise, il s'arrangeait pour qu'elle ne soit pas utilisable au montage, en faisant une erreur à la fin, en se déplaçant là où il n'aurait pas dû, en n'allant pas jusqu'au bout... Mais une fois qu'il se sentait très bien, on pouvait travailler tranquillement. Pour cette scène, donc, il a poussé les choses de prise en prise jusqu'à ce délire formidable que l'on a gardé. »

D'une manière très différente de Girault, Lautner sait mettre en confiance de Funès. « Lautner était plus directif, mais également plus spectateur, explique Mireille Darc. Georges pousse presque ses acteurs à la faute. Il hurle de rire, il en demande toujours plus. Il devient le premier spectateur, ce qui suscite l'imaginaire des acteurs. » Il est vrai que le rôle de Jockey Jack est un rôle en pointillés. « Il est affolé, énervé, c'est un personnage halluciné, rappelle Lautner. Il n'est pas là pour faire des mots d'auteur, ce sont Biraud et Blanche qui s'en chargent. » Un terrain propice, encore, au jeu de mimiques et d'attitudes de de Funès. Il s'amuse beaucoup, et de manière encore plus systématique que dans Pouic Pouic, à accentuer la différence de taille entre Mireille Darc et lui. Il s'affuble de vêtements dans lesquels il flotte et d'une casquette trop grande (le couvre-chef qui l'écrase est une constante de ses personnages, comme avec la casquette de marin dans Les Grandes Vacances ou le casque de la Wehrmacht dans La Grande Vadrouille) et plie les genoux tandis qu'elle se hausse sur ses talons. « Il était dans une période de grande joie, se souvient l'actrice. Je sais qu'après il est devenu plus inquiet mais, à cette époque, il s'amusait beaucoup, sans doute parce qu'il n'avait pas sur les épaules la charge de productions énormes. »

✱

✱ ✱

Ce n'est pas sur le succès de Pouic Pouic que Jean Girault a réussi à monter Faites sauter la banque. Si son premier film avec Louis de Funès en vedette était handicapé par l'échec de Sans cérémonie au théâtre, ce nouveau film mis en chantier avant même la sortie de Pouic Pouic est vraiment porté par les succès successifs de Girault avec Francis Blanche et Darry Cowl. Maurice Jacquin et Raymond Danon, qui assurent la production de Faites sauter la banque au nom des Films Copernic, ont

déjà soutenu le réalisateur en distribuant Pouic Pouic avec leur Compagnie marocaine cinématographique et commerciale (Comacico). Il est vrai que ce nouveau film dispose d'un scénario beaucoup plus conventionnel, qui évoque pour ses contemporains Le Pigeon de Mario Monicelli, mais annonce aussi Escrocs mais pas trop de Woody Allen : une famille de petits-bourgeois, dont le capital a été perdu par la faute d'un directeur de banque indélicat, entreprend de cambrioler ses coffres en creusant un tunnel à partir de sa propre cave.

Girault rassemble une distribution rétrospectivement curieuse, principalement recrutée parmi les habitués du théâtre de boulevard, et dans laquelle des acteurs aux destinées parfois contraires vont se côtoyer. L'ennemi juré de Victor Garnier, le marchand d'articles de chasse et de pêche, est donc son voisin d'en face, le banquier Durand-Mareuil, incarné par Jean-Pierre Marielle, toujours à la recherche de son premier grand rôle au cinéma, qui viendra quelques mois plus tard dans Un monsieur de compagnie de Philippe de Broca. L'épouse de Louis de Funès à l'écran est Yvonne Clech (qu'il retrouvera en ivrogne mondaine dans Jo). On voit passer Guy Grosso en client de sa boutique, Jean Lefebvre en contremaître houspillant des ouvriers parmi lesquels on croise Dominique Zardi, Claude Piéplu en prêtre qui, maladroitement, semble justifier en chaire le cambriolage monté par la famille Garnier (« c'est pourquoi mes frères il ne faut pas confondre la bonté et la faiblesse »), Georges Wilson, alors directeur du Théâtre national populaire, en agent de police à bicyclette (il va d'ailleurs proposer à de Funès de monter L'Avare à Chaillot), Catherine Demongeot qui fut la légendaire gamine de Zazie dans le métro de Louis Malle est la fille cadette de la famille Garnier, l'aînée étant Anne Doat (qui a déjà été la fille de Louis de Funès dans Mon pote le gitan)...

« Le vendeur. – Quel poids voulez-vous soulever ?

Gérard. – Une grosse porte en acier.

Victor (regard affolé vers son fils ; il enchaîne). – Un char. Un char allemand de la dernière. Le 16^e Panzer au moment où... (avec le bras, il indique l'idée de fuite) vers le Rhin... C'est historique mais ça encombre le potager. Mettez-moi un chalumeau oxyhydrique et vingt mètres de cordon Bickford... qu'on se débarrasse de ça dans la bonne humeur !

Le vendeur. – Pas de dynamite ?

Eliane. – Inutile. Nous avons de la poudre en quantité.

Le vendeur (intrigué). – De la poudre ?

Victor. – Oui. C'est pour nos feux d'artifice... et on en fait très souvent... tous les samedis soir... ça amuse les enfants, les voisins, et puis ça délasse. (Il rit.) »

Dialogue coupé entre le vendeur d'outillage (Jean Droze), Gérard Garnier (Michel Tureau), Victor Garnier (Louis de Funès) et Eliane Garnier (Yvonne Clech) dans le scénario de Faites sauter la banque.

Le tournage commence le 19 novembre 1963 aux studios de Boulogne. Des publicités paraissent dans la presse corporative avec un beau dessin d'un de Funès stylisé, casque à lampe sur le crâne, qui attend l'explosion que va provoquer une mèche allumée, avec le slogan « Un nouveau de Funès, Faites sauter la banque, un film à tout casser ! » Le succès de Pouic Pouic a fait de lui un acteur éligible au journal télévisé de 20 heures : le 29 novembre, il apparaît sur le petit écran, casqué et engoncé dans son ciré, dans le décor du tunnel. Quelques millions de Français voient pour la première fois son air inquiet, son sourire crispé, son malaise devant une caméra qui l'interviewe. Mais il donne une lumineuse réponse au journaliste qui l'interroge sur sa réputation, maintenant bien établie dans le milieu du cinéma, d'homme peu amusant dans sa vie quotidienne : « Regardez bien, quand je joue, je suis toujours sérieux. »

Par ailleurs, l'attaché de presse Richard Balducci décroche un grand article dans le quotidien *Combat* pendant le tournage, dans lequel Louis de Funès et Jean Girault évoquent le film à venir, leur conception du cinéma et quelques autres sujets. Par la plume de René Quinson, de Funès fait ainsi un sort à une des premières légendes courant sur son compte. Quand le journaliste lui rapporte qu'on prétend qu'il a « classé dans des fichiers des gags par milliers », il dément : « Je n'ai pas de fichiers mais une remarquable mémoire. » Il révèle que « chaque jour [il s'] impose un quart d'heure de diction » et Girault affirme : « Avec Louis, nous avons l'habitude de travailler dans la plus parfaite camaraderie. Du reste, il a souvent de bonnes idées. » Mais, signe de la piètre estime dans laquelle ils sont encore tenus, l'article paraît le jour de Noël, habituellement jour de maigre lectorat et donc de sujets secondaires dans les pages de spectacles.

« Le cinéma comique français est entré dans l'ère Louis de Funès. Cet ex-Branquignol, petit, nerveux, roi du tic calculé, du geste étourdissant, pratiquant toutes les dimensions fantaisistes du vaudeville au burlesque, enchaîne film sur film. Pourquoi ne devient-il pas à son tour metteur en scène ? "On me l'a proposé à plusieurs reprises. Je n'ai jamais eu le temps de travailler un projet à fond. Mon métier d'acteur est devenu trop absorbant." » René Quinson, *Combat*, 25 décembre 1963.

Faites sauter la banque va sortir le 26 février 1964, quelques jours avant que de Funès ne commence le tournage d'*Une souris chez les hommes* de Jacques Poitrenaud. La combinaison de première exclusivité ne manque pas d'ambition : Berlitz, Marignan et Wepler pour un total de 4 870 places à chaque séance. Mais la première place du classement est hors d'atteinte : la même semaine sortent *L'Homme de Rio* de Philippe de

Broca avec l'athlétique et pétulant Jean-Paul Belmondo et La Tulipe noire, incursion d'Alain Delon dans le film de cape et d'épée. Avec 45 358 entrées, Faites sauter la banque est évidemment distancé mais réussit quand même une performance plus qu'acceptable (cette semaine-là, Les Tontons flingueurs est toujours huitième au classement avec 21 832 entrées, qui portent le total de l'exclusivité à 453 509 spectateurs). Mais, dès la semaine suivante, les indices de fréquentation fléchissent : 20 % au lieu de 32,1 % en première semaine au Berlitz, 12,2 % au lieu de 23,4 % au Marignan, 16 % au lieu de 24,9 % au Wepler. Le film quitte donc la première exclusivité au bout de seulement deux semaines et 80 919 spectateurs – une performance médiocre. D'ail-leurs, la Comacico, distributeur du film, avoue implicitement avoir été déçue, puisqu'une annonce dans la presse corporative annonce que Faites sauter la banque ne sera disponible pour les salles de quartier de Paris et de sa banlieue qu'à partir du 6 mai. Situation rare, donc : le film ne passe pas directement des salles d'exclusivité à une exploitation « normale », mais va être absent des écrans pendant huit semaines avant d'atteindre la clientèle des cinémas à bon marché, alors que les effets de la promotion et du bouche à oreille seront largement dissipés.

Meilleures entrées à Paris, semaine des 26-28 février au 3-5 mars 1964 :

1. – L'Homme de Rio (1^{re} semaine) : 62 467 entrées
2. – La Tulipe noire (1^{re} semaine) : 51 302 entrées
3. – Faites sauter la banque (1^{re} semaine) : 45 358 entrées
4. – Cherchez l'idole (1^{re} semaine) : 34 896 entrées
5. – Le Paradis des nudistes (1^{re} semaine) : 31 764 entrées

« Mais l'attraction principale de ce film est Louis de Funès qui incarne à merveille le petit bourgeois rouspéteur. Il a un tel talent comique que les producteurs n'hésitent pas à monter tout un film sur sa seule personne. Et il justifie cette confiance. » L'Aurore, 27 février 1964.

Mais, pour la première fois, quelques critiques évoquent Louis de Funès plus que le film, le phénomène que constitue déjà sa carrière plus que le long métrage dont il est le héros. On lit ainsi dans France-Soir : « On pourrait faire une “de Funès Story” tout comme on a fait une “Western Story”. La matière ne manquerait pas. Faites sauter la banque est en effet le quatre-vingt-dixième film (en dix-huit ans) de ce champion du comique visuel pour qui les scénaristes cherchent sans cesse des personnages et des situations nouvelles. » Non seulement on connaît de Funès mais on commence même à trop bien le connaître : Samuel Lachize écrit ainsi dans

L'Humanité qu'il « devrait renouveler son comique – c'est d'ailleurs un excellent acteur » ; et Jacques Siclier écrit dans *Télérama* qu'il « fait son numéro habituel. Personnellement, c'est un numéro qui me ravit toujours mais on peut le trouver agaçant à la longue ». Cet « à la longue » peut être pris pour un compliment...

*

* *

Des pissenlits par la racine, tourné avant *Faites sauter la banque* et terminé le 15 novembre, tarde à sortir, notamment en raison du succès prolongé des *Tontons flingueurs*, qui s'éternise dans les salles parisiennes. La production place néanmoins *Des pissenlits par la racine* à l'une des places de choix d'une double page de publicité dans *Le Film français* pour vanter « Cocinor, sélection 1963-1964 », avec *Le Journal d'une femme de chambre* de Luis Buñuel, *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, *Du grabuge chez les Veuves* et *L'Inconnue de Hong-Kong* de Jacques Poitrenaud... Quand sort enfin *Des pissenlits par la racine*, le 6 mai 1964, la critique est mi-chèvre mi-chou. On remarque dans *France-Soir* la parenté d'esprit entre le burlesque sarcastique de Georges Lautner et celui de Jean-Christophe Averty dont *Les Raisins verts* donnent des couleurs nouvelles à la télévision française. On constate surtout qu'à force de second degré son film n'appartient plus vraiment à un genre ou une famille bien définis. Quant aux acteurs, le partage se fait assez équitablement entre Louis de Funès (*Le Canard enchaîné* note qu'il est « assez mal servi »), Michel Serrault, Maurice Biraud et Francis Blanche. Finalement, c'est la plastique généreusement dévoilée autant que le charme piquant de Mireille Darc qui constituent la plus grande révélation du film.

« La mécanique si précise des *Tontons flingueurs* semble avoir dérapé. Georges Lautner a mauvais esprit. Il introduit dans un divertissement un ton anarchiste que l'on admet seulement dans les films de critique sociale. » Jacques Siclier, *Télérama*, 24 mai 1964.

« Paradoxalement, *Des pissenlits par la racine* marque le triomphe de l'intellectualisme sur le cinéma commercial. Ce film dont presque tout donne à croire qu'il n'est qu'un "produit" industriel, est pris à son propre jeu et se retrouve nez à nez – pour le meilleur et pour le pire – avec son propos véritable. (...) Jouant le jeu du cinéma commercial, Lautner bascule chez les véritables cinéastes. » Jean-Claude Biette, *Les Cahiers du cinéma*, juin 1964.

1. – Coplan prend des risques (1^{re} semaine) : 43 388 entrées
2. – Cent mille dollars au soleil (4^e semaine) : 37 490 entrées
3. – Monsieur (3^e semaine) : 34 295 entrées
4. – Des pissenlits par la racine (1^{re} se-maine) : 29 830 entrées
5. – Pas de lauriers pour les tueurs (1^{re} se-maine) : 29 495 entrées

Des pissenlits par la racine est un film de milieu de gamme et sort sur une combinaison de salles raisonnable de 2 660 places par séance (Balzac, Helder, Scala, Vivienne). A 29 890 entrées en première semaine, le film est distancé sans mal par Coplan prend des risques qui sort le même jour, par Cent mille dollars au soleil d'Henri Verneuil avec Jean-Paul Belmondo et Lino Ventura en quatrième semaine et par Monsieur de Jean-Paul Le Chanois avec Jean Gabin et Mireille Darc en troisième semaine. Le film ne fera pas une performance particulièrement brillante : 104 229 entrées en cinq semaines d'exclusivité. En province, Faites sauter la banque et Des pissenlits par la racine se croisent : 2 158 spectateurs à Nancy pour le film de Jean Girault, la semaine du 22 avril, puis 7 796 pour celui de Georges Lautner, la semaine du 6 mai...

Meilleures entrées à Paris, semaine des 15-17 au 21-23 juillet 1964 :

1. – Haute infidélité (1^{re} semaine) : 31 359 entrées
2. – Banco à Bangkok pour OSS 117 (6^e semaine) : 21 503 entrées
3. – La mort frappe trois fois (1^{re} semaine) : 20 119 entrées
4. – Une souris chez les hommes (1^{re} se-maine) : 14 130 entrées
5. – Les Félines (6^e semaine) : 13 672 entrées

En ce printemps 1964, de Funès est encore présent sur les écrans avec une comédie dont la tête d'affiche est une jeune femme de vingt-deux ans, Dany Saval, qui a séduit la France sept ans plus tôt dans L'Eau vive après avoir débuté au Moulin Rouge et enchaîne, depuis, les succès. Une souris chez les hommes, commencé le 16 mars 1964 au studio d'Epinay et terminé le 30 avril, est un film discret. Sortie le 17 juillet au Colisée et au Marivaux qui, à 1 964 places par séance, permettraient 68 740 entrées dans la semaine. A 14 130 spectateurs pour la première semaine (assez médiocre quatrième place du classement hebdomadaire), l'objectif est atteint à 20,5 %. Et le film sort aussitôt des classements : en septième semaine

d'exclusivité, ce sera à peine un fauteuil sur onze qui sera occupé, avec 6 115 spectateurs. En morte saison cinématographique, les films restent plus longtemps à l'affiche et celui-ci tient jusqu'à la fin août. Sept semaines d'exclusivité, 55 305 spectateurs : la performance est médiocre, mais le film lui-même est médiocre, Jacques Poitrenaud n'ayant pas su ou pas voulu choisir une direction claire, entre le polar fantaisiste écrit par Michel Audiard et la nouvelle maturité comique de Louis de Funès, qui exige une écriture plus visuelle.

« Lucille. – Comme je vois qu'on s'entend bien, j'ai décidé de m'associer avec vous. A tous les trois, on peut faire un drôle de tandem.

Marcel. – Pas maladroite votre proposition. Francis et moi on fournirait l'outillage, la voiture, la technique, dix années d'expérience et vous viendriez au charme nous sucrer un tiers des bénéfices...

Francis. – ... Sans rien nous apporter en contrepartie. Mais mon enfant, je suis certain que vous en seriez la première gênée.

Lucille. – Pardon, pardon, j'apporte beaucoup, au contraire. Tout ce qui vous manque pour passer du stade artisanal à celui des grandes affaires : l'information précise et la sélection rigoureuse.

Marcel. – Alors écoutez, imagination et rêverie ! Mais ce qui est clair c'est que Francis et moi on se farcit tout le labeur pendant que vous nous attendez bien au chaud.

Lucille. – Mais pas du tout. Je peux me rendre utile, je peux faire le guet. Je couvre 190 degrés, la vision de l'abeille. Vous avez lu Maeterlinck ?

Marcel. – Non mais on a lu le code pénal et on pourrait s'en prendre cinq ans de mieux comme un rien pour recrutement d'apprenti chez les jeunes filles du monde. »

Dialogue entre Lucille (Dany Saval), Marcel (Louis de Funès) et Francis (Maurice Biraud) dans *Une souris chez les hommes*.

Maurice Biraud et lui sont des cambrioleurs à l'activité nettement moins brillante que leur verve argotique (Michel Audiard, encore !). Au cours d'un fric-frac, ils sont surpris par une jeune fille de bonne famille (jouée par Dany Saval) qui menace de les dénoncer s'ils n'acceptent pas de l'associer à leur activité. Après un premier cambriolage dans le beau monde, elle les aiguille sur un gros coup aux magasins du Bon Marché. Après toute une série de rebondissements rocambolesques, il se révèle que l'énorme sac du butin ne contenait en fait que des vignettes publicitaires imitant des billets de banque.

Avec Dany Saval en première place du générique et apparaissant seule en pied sur l'affiche, *Une souris chez les hommes* n'a pas été le grand

succès que ses producteurs attendaient pour l'installer en tête de la hiérarchie des jeunes premières du moment. Dès l'année suivante, elle interrompt sa carrière en France pour un séjour aux Etats-Unis, puis la naissance de sa fille. Dès lors elle se dévalue, aux yeux des distributeurs, par rapport à son partenaire Louis de Funès. En 1972, *Une souris chez les hommes* ressortira en salles sous le titre *Un drôle de caïd*, avec le visage hilare du comique français numéro un en majesté sur l'affiche. Or, Jacques Poitrenaud a beau être un habile réalisateur, de Funès est très en deçà de ses récentes performances. Le scénario le traite dans une stricte égalité avec son complice Maurice Biraud (ils sont habillés rigoureusement de la même manière lorsqu'ils sont en « opération ») ; encore une fois avec Audiard, le comique de son personnage tient beaucoup à son dialogue et Louis de Funès n'est franchement pas à son aise. Mais cela a-t-il encore de l'importance ? Le dernier jour d'exclusivité à Paris d'*Une souris chez les hommes* est le 31 août 1964, qui est aussi le premier jour de tournage du *Corniaud* de Gérard Oury. Quelques jours plus tôt s'est achevé le tournage de *Fantômas* d'André Hunebelle, commencé le 15 juillet. Et quelques jours plus tard, le 9 septembre, va sortir en salles le premier des trois films tournés par Louis de Funès au cours du même été (à partir du 5 juin, exactement), *Le Gendarme de Saint-Tropez* de Jean Girault.

Oui, en quatre mois, il tourne successivement *Le Gendarme de Saint-Tropez*, *Fantômas* et *Le Corniaud*. Bientôt, très bientôt, Louis de Funès sera vraiment une star. Au cours de ce génial été, il atteint l'âge de cinquante ans.

12. – Le génial été

(Le Gendarme de Saint-Tropez et Fantômas, 1964)

La naissance du gendarme de Saint-Tropez est connue : tout vient d'un gendarme à Saint-Tropez. Attaché de presse de cinéma mais dévoré par le gourmand démon de l'écriture, Richard Balducci travaillait à un scénario à propos de Saint-Tropez, que Françoise Sagan puis Brigitte Bardot avaient transformé en hauts lieux du farniente mondain. Un jour, il gare sa décapotable non loin d'une villa qui lui paraît convenir pour un décor. A son retour, la caméra qu'il avait laissée sur un siège a disparu. Aussitôt, il fonce à la gendarmerie, place Blanqui. Là, un gendarme en bras de chemise s'étonne qu'il veuille porter plainte à l'heure du déjeuner. Et lui déclare qu'il sait bien qui est le voleur de la caméra, que les gendarmes ont raté de peu quelques jours plus tôt, mais qu'on ne peut rien faire dans l'immédiat.

Richard Balducci s'énervait et promet au gendarme qu'il rendra célèbre une brigade aussi je-m'en-foutiste. Ayant été l'attaché de presse de Pouic Pouic et Faites sauter la banque, il en parle à Louis de Funès qui trouve excellente l'idée d'un film sur ces gendarmes. Il rédige un premier synopsis, avec déjà une chasse aux nudistes, le vol du tableau, la « faune » du port... De Funès, lui, projette déjà l'opposition entre un gendarme très « service-service » et un autre, plus débonnaire. Et il ajoute ce détail décisif que le second sera le supérieur hiérarchique du premier.

D'abord, aucun producteur n'est très chaud quand Girault ou de Funès essaie de vendre Le Gendarme de Saint-Tropez. Deux arguments alternent : Bourvil a été gendarme dans Le Roi Pandore d'André Berthomieu en 1950 et ce film n'a guère marché ; ensuite, Jean Richard a été le héros du Gendarme de Champagnol de Jean Bastia en 1959, ce qui a été un succès. L'un et l'autre film justifient pour des raisons opposées que l'on ne s'intéresse pas au projet du Gendarme de Saint-Tropez. Louis de Funès n'est pas non plus un atout, dit-on à Girault, contraint de proposer le rôle à Darry Cowl et Francis Blanche, qui le refusent l'un et l'autre. Finalement, Gérard Beytout et René Pignères de la Société nouvelle de cinématographie (SNC) s'engagent à produire le film. Le scénario est retravaillé par Jacques Vilfrid et Jean Girault, Louis de Funès apportant quelques idées, comme cela va devenir son habitude. Il suggère ainsi l'apparition d'une bonne sœur en 2CV. Il n'est pas impossible, d'ailleurs, que l'idée de la voiture volée que le maréchal des logis-chef va restituer

pour protéger sa fille lui ait été inspirée par un scénario proposé par Maurice Regamey, *Le Petit Monstre*.

Louis de Funès pense aussi au casting. Il joue à ce moment *La Grosse Valse* et propose à ses deux douaniers subalternes, Grosso et Modo, de venir tourner « un petit film » avec lui. La perspective de tourner l'été à Saint-Tropez avec un partenaire aussi explosif sur scène ne leur déplaît évidemment pas. Son premier choix pour incarner l'adjudant Gerber est Pierre Mondy, hélas retenu au théâtre. L'idée de génie est de faire alors appel au patron irascible qui faisait des pâtés de sable dans *Nous irons à Deauville*.

Michel Galabru : « J'étais venu passer quelques jours à Saint-Tropez parce que ma femme voulait voir l'endroit dont on parlait tant dans *France Dimanche* et où il fallait absolument aller. Qu'est-ce que je me suis fait chier ! Le dernier jour, je me réveille tôt et j'ouvre les volets de ma chambre à l'hôtel de la Ponche et je vois, en bas, un groupe d'hommes en train de prendre le petit déjeuner. J'entends qu'ils parlent d'un film, de cinéma – enfin, quelques mots qui me font tendre l'oreille. Et il y en a un qui dit : “Puisqu'on a de Funès, on n'a qu'à mettre des ringards autour de lui. Comme ça, on n'aura pas à les payer bien cher.” Je dis à ma femme en riant : “Eh bien ! les mecs qui vont être engagés, ils vont être gâtés !” Quand je rentre à Paris, on m'appelle : j'étais sur le film. »

Il semble bien, d'après de nombreux témoignages répétés depuis les années 60, que ce soit Louis de Funès lui-même qui ait suggéré de faire appel à Michel Galabru. Passé par la Comédie-Française, celui-ci l'a beaucoup séduit professionnellement lorsqu'ils se sont rencontrés, à la fin des années 50, sur des dramatiques radiophoniques. Galabru se souvient : « Nous faisons beaucoup de ces boulots assez alimentaires, il faut bien le dire. Je crois que personne n'avait le trac sauf lui. Je me souviens qu'un jour tout le monde avait fini de lire son texte, et j'ai dû rester avec lui terminer à l'heure du déjeuner. Les autres étaient partis casser la croûte et lui n'arrivait pas à terminer. » Puis les deux hommes ont tourné ensemble dans *Nous irons à Deauville*, et les échanges entre le touriste irascible et le chef d'entreprise ridicule ont révélé à de Funès la manière dont Galabru parvient à lui renvoyer la balle d'une manière unique. « Il ne faut pas oublier qu'il était très drôle, dit Galabru. Il était difficile de lui résister. On riait beaucoup parce qu'il avait toujours des idées nouvelles. Et il vous plantait ses yeux dans les vôtres, ce qui était absolument irrésistible. »

Humainement, de Funès et Galabru se ressemblent beaucoup. Ils ne sont pas le moins du monde intéressés par les mondanités, évitent les cocktails et les intrigues de leur métier. S'ils ont une haute idée de leur profession, ils n'ont guère de vanité personnelle. L'un et l'autre ont connu – et Galabru connaît encore – les films pitoyables, les réalisateurs médiocres et les

rôles mal écrits. Ils ne contestent pas que, s'ils ont des rêves et des ambitions, ils n'en font pas moins ce métier pour gagner leur vie. Aujourd'hui, Michel Galabru se souvient avoir été payé « 5 ou 6 000 francs, ce qui n'était pas grand-chose, et que Louis avait 80 000 francs, à ce qu'on m'a dit. Mais plus tard, on a été vraiment très bien payés sur les Gendarme ». Le budget total du Gendarme de Saint-Tropez est de 1,3 million de francs, ce qui représente la moitié du cachet de Louis de Funès pour Le Gendarme en balade, six ans plus tard !

Le reste de la distribution de ce « petit » film est aussi en terrain de connaissance : Christian Marin était le domestique dans Pouic Pouic, Jean Lefebvre a notamment joué dans un sketch des Veinards réalisé par Jean Girault et a rencontré Louis de Funès dans une demi-douzaine de films depuis La Belle Américaine. La jeune Geneviève Grad, qui va jouer la fille de Cruchot et chanter dans le film, était l'Isabelle du Capitaine Fracasse (elle aura vingt ans dans les derniers jours du tournage). France Rumilly, qui sera sœur Clotilde, a été la fille de Louis de Funès dans Les Veinards. Quelques solides seconds rôles expérimentés viendront camper le Saint-Tropez chic, comme Claude Piéplu (croisé dans Faites sauter la banque) et Maria Pacôme (son épouse dans Oscar), et une bande de jeunes gens recrutés dans les cours de théâtre parisiens seront la jeunesse dorée de la Côte. Emmenés et encadrés au quotidien par Daniel Cauchy, aucun de ces comédiens débutants ne fera une carrière notable, sauf Patrice Laffont, qui incarne le soupirant le plus assidu de « Nicky » Cruchot et deviendra, plus tard, une personnalité majeure de la télévision.

Les personnages et les situations de départ de Richard Balducci, les idées de Louis de Funès et le sens de la comédie de Jacques Vilfrid et Jean Girault ont permis de construire un scénario dont personne n'imagine qu'il va dépasser le succès d'un film comique ordinaire. Donc, le maréchal des logis Ludovic Cruchot, gendarme de campagne, est muté à Saint-Tropez avec une promotion. Il découvre une brigade où il fait bon vivre, dirigée par l'adjudant Gerber (Michel Galabru) et composée des maréchaux des logis Fougasse (Jean Lefebvre), Merlot (Christian Marin), Tricard (Guy Grosso) et Berlicot (Michel Modo). Le seul souci de la brigade de Saint-Tropez est l'éradication du nudisme sur les plages de la commune. Après plusieurs opérations qui échouent sous la conduite de l'adjudant Gerber, Cruchot réussit un coup de filet spectaculaire qui pourrait être excellent pour son avancement. Or sa fille Nicole fraye avec la jeunesse dorée en vacances à Saint-Tropez, à qui elle a fait croire que son père est un milliardaire américain dont le yacht est amarré dans le port. Un soir, Jean-Luc (Patrice Laffont) saute au volant de la Ford Mustang garée devant le yacht et l'entraîne dans la campagne. La voiture part au fossé... et son père doit, le lendemain matin, aller l'en sortir. Il se trouve que la voiture contenait un tableau volé, puisque le yacht est en fait celui d'un trafiquant international.

Après trois quarts d'heures de péripéties comico-policières et une bagarre finale au cours de laquelle Cruchot se mue en Thierry la Fronde (le feuilleton triomphe alors à la télévision), les brigands sont arrêtés et le brigadier-chef devient général, paradant dans une décapotable magnifique lors d'un défilé sur le port de Saint-Tropez.

« Garde à vous ! J'espère messieurs que nous ferons du bon travail ensemble. Ecoutez-moi bien ! Vous savez que le gendarme est à la nation ce que le chien de berger est au troupeau. Il faut souvent aboyer, parfois mordre, mais toujours se faire craindre. Vous êtes les branches, je suis le tronc. Une seule chose compte : c'est que la récolte soit bonne et que les vaches soient bien gardées. Ce sera tout, messieurs... seulement si vous le permettez, mon adjudant. »

Discours du maréchal des logis-chef Cruchot (Louis de Funès) à son arrivée à la gendarmerie dans *Le Gendarme de Saint-Tropez*.

*

* *

Le tournage commence le 5 juin 1964 en extérieurs à Saint-Tropez. Une partie des prises de vues sont prévues aux studios de la Victorine à Nice mais, pour l'essentiel, Jean Girault se rallie à la tendance initiée par les réalisateurs de la Nouvelle Vague : le cinéma s'installe dans des paysages réels et commence à se séparer des grands plateaux sur lesquels des dizaines d'ouvriers œuvrent à reproduire la réalité la plus banale. La même semaine que ces extérieurs à Saint-Tropez commence le tournage à Dunkerque de *Week-end à Zuydcoote* de Henri Verneuil avec Jean-Paul Belmondo, le tournage en Espagne de *Tintin et les oranges bleues*, le tournage aux Baléares de *Coplan agent secret FX18* d'après les célèbres romans de Paul Kenny... Un peu plus tard, au cours du mois d'août, alors que Louis de Funès tourne *Fantômas* en extérieurs dans les Bouches-du-Rhône, on compte vingt-trois films français en cours de réalisation. Aucun n'est tourné en studio ! La ruine annoncée des studios survient alors que la production française vit une embellie : 32 films ont été entrepris pendant les trois mois de l'été 1964, contre 24 en 1962 et 25 en 1963, et la presse corporative se réjouit de l'augmentation de leur budget moyen.

L'équipe de Jean Girault n'est pas la première à s'installer à Saint-Tropez. Depuis un court métrage historique de Paul Paviot en 1952 (*Saint-Tropez, devoir de vacances*, avec Pierre Brasseur, Juliette Gréco, Michel Piccoli et un commentaire de Boris Vian lu par Daniel Gélin), bien des films se sont tournés sur ce qui est déjà le petit port le plus célèbre du

monde. Mais jamais peut-être un film n'a été aussi bienveillant pour la ville. Et l'habitude va s'instaurer de commencer les tournages de tous les films de la série par la scène finale du défilé sur le port, avec le concours des fanfares, majorettes et groupes folkloriques tropéziens, ainsi que de la population qui se masse le long du cortège.

Depuis la visite de Richard Balducci à la gendarmerie de Saint-Tropez, celle-ci a déménagé. Le film redonne vie au bâtiment depuis peu abandonné par les gendarmes, place Blanqui. Un temps occupé par la police municipale, celui-ci est aujourd'hui un petit musée du cinéma. L'équipe du film court la ville et ses environs pour poser ses caméras : plus de la moitié des plans sont tournés en extérieurs. D'ailleurs, ce sont les craintes du chef opérateur Marc Fossard quant au fait de tourner en Technicolor par temps gris dans les Alpes de Haute-Provence qui font que les séquences au début du film sont en noir et blanc.

L'équipe s'entend très bien. Jean Girault travaille vite mais en laissant la bride sur le cou à ses interprètes. Il réalise facilement trois à cinq minutes de film utiles par jour, notamment grâce à une préparation technique très sûre. Il éclaire large, laisse toujours de la marge dans l'image pour que ses acteurs puissent évoluer sans se sentir trop contraints. Il n'a pas non plus la religion du scénario inaltérable et beaucoup de scènes évoluent en fonction des idées, des improvisations et des suggestions de ses acteurs. La scène de la partie de pétanque, par exemple, n'est pas écrite à l'origine avec cette montée de la fureur de Cruchot contre Fougasse et Merlot. C'est pendant le tournage que Louis de Funès ajoute la réplique « Je vous le dis sans haine, mais vous me le paierez très cher. Mais alors très cher. Garde à vous ! ». Et son vieux jeu des Branquignols devient un des tics de Cruchot, les doigts vers les yeux et, la voix excédée, « regardez-moi là, vous ! ».

La musique du Gendarme de Saint-Tropez a été commandée à Raymond Lefèvre, collaborateur de Paul Mauriat qui n'était pas libre pour écrire la musique du film. Il va composer sa partition en quelques semaines au cours de l'été, sans savoir que La Marche des gendarmes sera une des plus profitables compositions de sa carrière. En effet, Jean Girault lui demande une marche « dans le genre de celle du Pont de la rivière Kwaï » pour le défilé des gendarmes victorieux devant l'adjudant Gerber, après l'opération contre les nudistes. En effet, The Colonel Bogey March de Kenneth Alford, équivalent anglo-saxon de La Madelon depuis la Première Guerre mondiale, est devenue en France un tube énorme, soit dans sa version instrumentale et sifflée dans le film de David Lean, soit sous le titre d'Hello, le soleil brille, titre de la chanson qui en a été tirée et qu'Annie Cordy a enregistré. Et Lefèvre réussit à retrouver la ferveur martiale et l'élan allègre de sa « source » avec sa Marche des gendarmes, qui sera réemployée dans Le Gendarme à New York, lorsque la brigade visite New York. Elle ne trouve pas sa place dans Le Gendarme se marie, ce qui suscitera une vive colère de Louis de Funès. L'acteur sait en effet combien le public s'est attaché à cette musique, selon lui inséparable du succès de la série. Aussi, pour le film suivant, Jean Girault et Jacques Vilfrid prévoient dès le scénario quelle sera sa place : dans la voiture, Cruchot, Gerber et les autres chantent à tue-tête La Marche des gendarmes. Dans Le Gendarme et les gendarmettes, on l'entend dès la fin du premier générique, pour accompagner le déménagement de la brigade.

Les six gendarmes se retrouvent régulièrement aux rushes, parlant librement de quels plans leur semblent les meilleurs, de quelles idées pourraient être encore développées. Et même – Galabru et Marin le confirment –, certaines scènes sont retournées à la suite de ces discussions collégiales. De toute manière, il s'agit pour tout le monde du tournage d'un petit film sans immenses ambitions, donc sans grand enjeu. Il s'agit surtout de s'amuser entre acteurs dont le jeu est parent et qui sont, pour la plupart, très bons camarades. De Funès est à peine *primus inter pares*. D'ailleurs, s'il est plus présent que les autres à l'écran, il ne domine pas nécessairement, à l'image, les plans tournés avec plusieurs gendarmes. Son jeu est volontiers collectif, à la manière des scènes collectives de Pouic Pouic : son rendement est d'autant meilleur que les autres lui renvoient la balle. Et tous, sur le plateau du Gendarme de Saint-Tropez, sont heureux de ce film qui mêle comique, burlesque et parodie avec une belle santé. Aucun n'imagine que ces semaines heureuses sur la Côte d'Azur vont entrer dans la légende.

*

* *

Louis de Funès ne prend guère de vacances après le clap de fin du Gendarme de Saint-Tropez, le 8 juillet. Le 15 juillet, il commence aux studios de Boulogne le tournage de Fantômas, le septième film qu'il tourne avec André Hunebelle. Le vieux maître du cinéma populaire, à soixante-huit ans, se lance sans le savoir dans la plus profitable de ses aventures de producteur et dans la plus immortelle de ses créations de réalisateur.

Si aujourd'hui le nom de Fantômas est encore célèbre, c'est pour une bonne part grâce aux trois films d'André Hunebelle avec Louis de Funès. Mais ce n'est pas lui qui aurait dû les tourner au côté de Jean Marais. Il semble bien que l'intention de départ du réalisateur était d'associer le plus beau des quinquagénaires du cinéma français à Bourvil. Il a tourné avec ce duo deux succès de cape et d'épée, Le Bossu et Le Capitaine, avant deux films d'aventures en costumes avec le seul Jean Marais, Le Miracle des loups et Les Mystères de Paris. Fantômas est une bonne occasion pour les réunir de nouveau. Mais Bourvil décline l'offre : le seul film qu'il tournera cet été-là est Le Corniaud de Gérard Oury avec Louis de Funès – une aventure inédite pour lui.

Souvestre et Allain ont donné naissance à Fantômas avec un accent circonflexe comme dans fantôme. Or les affiches des trois films d'André Hunebelle étètent le nom du génie du mal. Mais le « o » de Fantômas n'est pas partout nu : des « unes » de journaux présentées dans les films, par exemple, portent un accent circonflexe. Sans vouloir

exprimer ici une quelconque préséance de la littérature sur le cinéma, ni un chauvinisme typographique contredisant les ambitions internationales d'Hunebelle (sans doute est-ce pour l'exportation que Fantômas a perdu son accent), nous adoptons ici la solution la plus naturelle pour des scripteurs et des lecteurs de langue française, qui consiste à rendre à Fantômas son circonflexe d'origine, même dans les titres des trois films.

Il semble également que ce soit Jean Marais qui ait suggéré à André Hunebelle d'adapter au cinéma la légendaire série de Pierre Souvestre et Marcel Allain. Et la suggestion lui a été soufflée par Jean Cocteau lui-même : né en 1889, le poète a admiré « en direct » les abracadabrantes aventures du « génie du crime » qui ont passionné la France lors de leur parution en feuilleton entre février 1911 et septembre 1913. Car, gros succès populaire dès son premier volume, Fantômas est aussi devenu, pour employer un terme contemporain, une série-culte chez les intellectuels de l'époque : Guillaume Apollinaire et Max Jacob créent la première Société des amis de Fantômas, Blaise Cendrars affirme qu'il s'agit de l'Enéide des Temps modernes, le peintre René Magritte y fait plusieurs fois allusion dans ses toiles, Robert Desnos écrit une étourdissante *Complainte de Fantômas* qui sera mise en musique par Kurt Weill...

Au total, soixante-dix-neuf films ont été tirés des aventures de Fantômas depuis avril 1913 et la première incarnation du légendaire malfrat par René Navarre devant la caméra de Louis Feuillade pour la Gaumont, dans Fantômas à l'ombre de la guillotine. Depuis une dernière adaptation en 1949 (Fantômas contre Fantômas de Robert Vernay), l'adaptation de la série Fantômas est un des serpents de mer du cinéma français. Les négociations avec Marcel Allain, le dernier survivant des deux auteurs (Pierre Souvestre est mort en 1914), n'ont semble-t-il pas été faciles. Depuis plusieurs adaptations qui ne lui ont guère plu, le vieux feuilletoniste est devenu difficile. Mais, le 17 octobre 1960, Marcel Allain cède enfin les droits d'adaptation cinématographique de tous les romans de la série Fantômas (soit quarante-deux volumes, trente-deux écrits avec Souvestre et dix sans lui) à la société Films Jacques Companeez pour 40 000 francs, puis par un avenant au contrat de décembre 1960, 3 % des recettes du film ou des films à venir. Un an plus tard, les droits sont revendus à Han Productions, qui projette un film réalisé par Denys de la Patellière sur un scénario et des dialogues de Michel Audiard, puis une réalisation confiée à Marcel Bluwal. Pendant ce temps, Georges Franju, écarté de la compétition pour les droits de Fantômas, se rabat sur un autre feuilleton classique et va réaliser en 1963 un remake de *Judex* d'après les scénarios d'Arthur Bernède et Louis Feuillade de 1916.

Début 1962, la Gaumont rachète à son tour les droits de Fantômas et on parle d'une réalisation par René Clair. En août 1963, le projet Audiard est abandonné, son contrat et son avance de 270 000 francs étant reportés début 1964 sur *Les Barbouzes*, qui deviendra un gros succès de Georges Lautner.

Ce n'est qu'en mai 1964 que la Société nouvelle des établissements Gaumont formalise une convention avec la Pac (Production artistique cinématographique) d'André Hunebelle, qui fait explicitement mention d'une adaptation avec Jean Marais et Louis de Funès (cités dans cet ordre). Et le tournage doit commencer le 15 juillet.

L'adaptation est naturellement confiée à Jean Halain, qui fait part de ses intentions à la presse, expliquant que « le meilleur moyen de ne pas trahir Marcel Allain consistait à conserver le personnage et à le placer dans une intrigue toute nouvelle, au lieu de faire l'adaptation d'un des romans. Il fallait d'autre part choisir entre le film cruel, presque d'épouvante, et la comédie d'action. Nous avons préféré la comédie, puisque avec Hunebelle nous avons l'habitude de pratiquer un cinéma de détente ». Qu'en pense le cocréateur du personnage ? « Nous avons son approbation. Il ne lui déplait pas que l'on modernise son Fantômas. » Et il annonce : « Bien que Louis de Funès soit le commissaire Juve, il ne fera pas son numéro "de Funès". Il jouera au contraire sérieusement, ne devenant comique que par les aventures qui lui arrivent. » C'est là toute l'ambiguïté du premier film.

Car il s'agit surtout, dès l'équation de départ, d'un film d'action semé de comédie, comme si Hunebelle avait voulu glisser quelques rires dans des aventures à la manière d'OSS 117 se déchaîne, qu'il a réalisé l'année précédente, ou du modèle hollywoodien des James Bond. D'ailleurs, on lit dans la presse qu'il a pris contact avec Sean Connery pour lui proposer d'incarner Fantômas – la réponse est non, évidemment.

Le scénario est donc très librement inspiré de l'esprit des feuilletons originaux. L'absolue fantaisie d'inspiration de Souvestre et Allain ne peut évidemment être transcrite telle quelle à l'écran et Jean Halain construit une histoire qui convient à l'idée d'André Hunebelle de confier au même acteur les rôles de Fantômas et son ennemi juré, le journaliste Fandor – une première au cinéma. Et cet acteur est donc Jean Marais.

« Jeannot » a déjà une riche histoire avec André Hunebelle, parfois un peu amère. En effet, c'est lui qui a suggéré au producteur-réalisateur de s'intéresser à la série des OSS 117 de Jean Bruce, en espérant secrètement incarner Hubert Bonisseur de La Bath. Or Hunebelle lui a préféré Kerwin Mathews. Incarner Fantômas est peut-être donc un lot de consolation pour Jean Marais, qui se fera toutefois priver de la voix du rôle : c'est Raymond Pellegrin qui le doublera en postsynchronisation quand il incarnera Fantômas (on affirme çà et là que c'est pour consoler Pellegrin qui avait aussi suggéré Fantômas à Hunebelle et n'avait pas eu le rôle). Par ailleurs, dans toutes les scènes de confrontation entre Fandor et le criminel, la doublure de Jean Marais, Christian Toma (qui par ailleurs incarne un des adjoints de Juve), devient Fantômas.

Le génie du crime ne porte plus le justaucorps noir et la cagoule qui

furent sa première gloire cinématographique au temps de Louis Feuillade. Fantômas est désormais à la dernière mode : son costume bleu nuit, taillé très près du corps, ajusté aux hanches et boutonné jusqu'au nœud de cravate (une création d'André Bardot, couturier chez lequel se fournait souvent Jean Marais) évoque bien, à l'époque, l'élégance des nouveaux dandys du swinging London tout en préfigurant le nouvel homme de Yoichi Yamamoto et Thierry Mugler.

Jean Marais, que l'on sait également peintre et sculpteur, a lui-même conçu le masque de Fantômas, cette épaisse seconde peau synthétique et verte, aux traits épais curieusement dissymétriques et au sourire sarcastique figé. A partir de ses esquisses, l'accessoiriste Gérard Cogan réalise le masque dans une matière synthétique qui ne laisse pas passer l'air et se transforme vite en étuve (pour ce masque vert mais aussi pour les faux visages de Jean Marais et Louis de Funès, il facture 40 000 francs à la production). Lors des prises de vues en Italie pour Fantômas se déchaîne, sous la canicule, on verra Jean Marais perdre son sang-froid d'une manière unique dans sa carrière.

Avant le tournage, c'est sur lui que se concentre l'attention des médias, ainsi que sur la jeune première du film, Mylène Demongeot, blonde mutine qui alterne productions populaires et cinéma plus exigeant, comme *Les Sorcières de Salem* de Raymond Rouleau, qui l'a révélée en 1957, ou la série des *Trois Mousquetaires* de Bernard Borderie. Dès le début du tournage paraissent dans la presse les premiers échos : le 19 juillet dans *Paris-Presse*, une grande photo de Mylène Demongeot sans mention de Louis de Funès ; le 4 août dans *Le Figaro*, une grande photo du couple Marais-Demongeot ; le 8 août dans *Paris-Jour*, un article titré « Pour incarner Fantômas, Marais aura cent visages » ; le 17 août dans *Combat* un grand article titré « Jean Marais et Mylène Demongeot pourchassent Fantômas sous la direction d'André Hunebelle »... Quelques semaines avant la sortie du film, *Paris-Presse* présente une série de photographies de Jean Marais, dont le masque de Fantômas, sous le titre « Essayez de le reconnaître vous n'y arriverez pas » : « Marais ne joue pas moins de huit personnages. Don Juan vieilli, hypnotiseur, psychiatre, fou, gardien de prison, banquier impitoyable et bon père de famille. »

Evidemment, une des contraintes du scénariste est de tenir compte des cinquante et un ans de Jean Marais pour en faire son Fandor, athlétique journaliste-justicier qui, sous la plume d'Allain et Souvestre, a entre quinze et trente ans (dans le premier volume, il est « un gentil garçon de dix-huit ans ») et, selon les épisodes, se déguise en roi de Hesse-Weimar, en mendiant, en employé du Royal Palace ou en cadavre. Dans le film, les déguisements sont le privilège de Fantômas. Jean Marais se réjouit de ce rôle à transformations, sans réaliser encore combien il se révélera parfois frustrant : « Je me donnais un mal fou, avec mon maquilleur, pour qu'on ne

me reconnaisse pas, racontera-t-il plus tard. Même quand Fantômas était déguisé en Fandor, il fallait que l'on ait l'impression que ce n'était pas vraiment moi, ce qui demandait deux ou trois heures de maquillage. Et à la sortie du film, des gens me disaient : "Mais qui joue Fantômas ?" »

La performance sera évidemment spectaculaire. Et Jean Marais joue aussi une fois de plus de son prestige, unique en France, d'acteur qui réalise lui-même toutes ses cascades. Cela ne coûte pas moins cher à la production, qui doit quand même convoquer des cascadeurs professionnels, chargés d'indiquer à Jean Marais les prises lors de ses escalades ou les cotes exactes pour ses chutes. L'acteur explique pourtant qu'il n'est pas sportif et qu'il déteste l'exercice, mais ses performances sont surprenantes, en attendant les spectaculaires cascades de l'athlétique Jean-Paul Belmondo.

Dans l'immédiat, il est donc le héros de Fantômas, dans le scénario comme pour la presse, mais aussi au moment de signer les contrats. Jean Marais touche un cachet de 300 000 francs (un forfait pour quarante-huit jours de tournage dont il faut déduire 15 000 francs d'honoraires de l'agence Cimura, son agent) et Louis de Funès un total potentiel de 200 000 francs (un forfait de 142 500 francs pour trente-six jours de tournage et 4,75 % des bénéfices résultant de l'exploitation du film jusqu'à 47 500 francs, auxquels il faut ajouter, pour son imprésario, 7 500 francs puis 0,25 % dans la limite de 2 500 francs). Par comparaison, Mylène Demongeot apparaît au budget pour 33 000 francs, Jacques Dynam (qui incarne l'inspecteur Bertrand, l'adjoint de Juve, après avoir, par coïncidence, joué un petit rôle dans le Fantômas de Jean Sacha, en 1947, dont la vedette féminine était la jeune Simone Signoret) pour 12 000 francs. Donc, Jean Marais touche 50 % de plus que Louis de Funès.

Les salaires sont confortables et les conditions de tournage très agréables. André Hunebelle et ses proches aiment à dire que la PAC, sa maison de production, est une grande famille : le fils du producteur-réalisateur écrit les scénarios, sa première épouse est restée sa costumière, ses films sont semés (on l'a vu à propos de Taxi, roulotte et corrida) de ses « protégées »... Et tout est fait pour que le tournage se passe agréablement. Mylène Demongeot : « Hunebelle savait que, pour que les acteurs aient un bon rendement, il fallait qu'ils soient heureux. Alors on allait dans de bons restaurants, les horaires étaient confortables, les conditions de tournage n'étaient jamais très dures... Ce n'était pas Hollywood mais c'était bien. »

Ce n'est certes pas Hollywood, mais le réalisateur rêve bien de réaliser un film d'action « moderne ». D'abord, Fandor défie Fantômas : il ne croit pas à son existence et pense qu'il s'agit d'un mythe créé par le commissaire Juve pour faire écran à son incapacité à lutter contre le crime ; à la suite d'un article provocateur, il est enlevé par Fantômas. Juve défie à son tour le

criminel, qui vole une collection de bijoux d'une valeur inestimable lors d'une manifestation mondaine à la Terrasse Martini sur les Champs-Élysées (au passage, une belle publicité pour un lieu prestigieux situé à deux pas des bureaux de la PAC). Fantômas parvient de plus à faire emprisonner Fandor et Juve, puisqu'il commet ses méfaits avec des masques à leur effigie, puis il les enlève l'un et l'autre pour s'emparer de leurs cerveaux afin de construire des êtres humains lui obéissant aveuglément. Mais les deux héros parviennent à lui échapper et se lancent à ses trousses pour une poursuite de plusieurs centaines de kilomètres, de Paris à la Côte d'Azur. Ils utilisent successivement des voitures, des motos, un train, un hélicoptère, un hors-bord, un sous-marin, un canot pneumatique... Dix véhicules, donc, pour les vingt dernières minutes du film.

Gil Delamare réalise avec son équipe les cascades du film. Hunebelle permet que Mylène Demongeot reste dans la voiture aux freins sabotés qui se démantibule en passant entre deux camions lorsque Hélène et Fandor fuient le repère de Fantômas : « C'était très impressionnant. Il y avait à l'intérieur de la voiture des tirettes pour que tout se dégingue. J'avais une totale confiance. » La plupart des cascades en moto sont assurées par un coureur de motocross débutant dans le cinéma, Rémy Julienne. Il a été appelé par Delamare qui a besoin d'un spécialiste pour toutes les figures de la longue séquence au cours de laquelle Fantômas et le duo Fandor-Juve chevauchent des engins « empruntés » aux motards. Il sera donc successivement plusieurs gendarmes puis le génie du mal et ses deux poursuivants. Il tourne notamment, grîmé en de Funès, une série de plans dans lesquels Juve se trouve « voler » en position horizontale à l'arrière de la moto, agrippé à Fandor – une séquence supprimée au montage. Rémy Julienne deviendra le plus grand spécialiste français des cascades de cinéma et retrouvera plusieurs fois Louis de Funès, comme dans *La Grande Vadrouille* où il reçoit une citrouille sur la tête en poursuivant le camion Citroën des fuyards.

*

* *

En cet été qui va changer sa vie, Louis de Funès est un acteur serein. Mylène Demongeot intègre immédiatement sa « bande », avec tous les acteurs qui l'ont déjà croisé plus ou moins régulièrement sur ses nombreux tournages de seconds rôles : Jacques Dynam, Dominique Zardi, Henri Atal et quelques autres... « On riait beaucoup, se souvient-elle. Il testait sur nous ses inventions. Au théâtre, on a la réponse immédiate avec les rires dans la salle. Au cinéma, c'est plus dur pour un comique. Il faut compter sur les

rières de techniciens et des machinistes pendant le tournage, il faut essayer les choses sur les copains aux répétitions... »

Clairement, il y a une bande « Fufu » et une bande « Jeannot » sur le tournage. Jean Marais et Louis de Funès n'ont pas des rapports extrêmement chaleureux, mais il n'y a pas encore de tension véritable entre eux. Selon Mylène Demongeot, « Louis était en train de devenir une star. Il ne l'était pas encore alors que Jean Marais l'était depuis des années. Il ne faut pas oublier que toutes les jeunes filles de France s'étaient tricoté un pull médiéval après l'avoir vu dans L'Eternel Retour. Je crois que de Funès avait envie de se permettre plein de choses que se permettent les stars, mais sa morale catholique et espagnole l'en empêchait probablement ».

Comme on va le voir plus loin, les Fantômas suivants seront le terrain d'une franche concurrence de stars entre Jean Marais et lui. Mais, dans l'immédiat, Louis de Funès se prête à tout ce qu'exigent le scénario et le metteur en scène. De même qu'il avait escaladé caravane et voiture en folie dans Taxi, roulotte et corrida, il accomplit lui-même quelques cascades « raisonnables », comme de se pendre à une grue lorsqu'il pourchasse Fantômas. Il n'a beau être qu'à un mètre du sol, cette cascade va avoir des conséquences fâcheuses : puisqu'il faut tourner plusieurs plans, et de nombreuses fois, il reste pendant des heures agrippé au crochet de la grue, tout le poids du corps tirant sur les bras et les épaules. Au réveil, le lendemain, il ne peut plus lever les bras : « certains troncs nerveux, étirés par cette longue suspension, avaient provoqué une paralysie des muscles de l'épaule », écrira plus tard son fils Patrick, médecin, dans ses souvenirs. De Funès ne retrouvera toute sa mobilité que très progressivement et déplorera encore des séquelles de l'incident des années plus tard.

Chez André Hunebelle, les réflexes et les intentions du producteur sont souvent plus importants que les envies et les goûts du réalisateur. Il veut un film d'action et de suspense qui contienne plus d'éléments de comédie que ses homologues anglo-saxons, un peu comme les films de cape et d'épée qu'il a réalisés avec Jean Marais et Bourvil sont franchement plus drôles que leurs prédécesseurs américains signés par George Sidney dans les années 50. Ses personnages doivent donc être assez franchement archétypaux : le jeune premier aventurier, son comparse comique, la jeune première. Si Jean Marais peut continuer malgré son âge à tenir l'emploi qu'il fréquente depuis au moins Les Chouans en 1947, si Mylène Demongeot est strictement cantonnée dans son rôle d'utilité blonde et candide (« J'ai demandé cent fois à Hunebelle et Halain d'étoffer un peu mon rôle, mais ils tenaient à ce que chacun reste dans sa bulle bien compartimentée »), Louis de Funès déplace son personnage. Souvent, il est porté par les péripéties sans pouvoir imposer son jeu physique survolté, comme lors de la longue poursuite finale. Mais, parfois, il semble prendre

le pouvoir dans une scène, lui imprimer son tempo, la marquer de son souffle, quitte à ce que Jean Marais soit obligé de forcer à son tour son propre jeu, comme lors de la fameuse scène d'interrogatoire dans laquelle un Juve survolté « cuisine » un Fandor narquois. Au bout du compte, toutefois, Fantômas est vraiment tel que le générique l'annonce : un film d'aventures dont Jean Marais tient le premier rôle, même si Louis de Funès pèse partout où le scénario le permet pour que Fantômas devienne surtout une comédie. La sortie du film, moins de deux mois après celle du *Gendarme de Saint-Tropez*, va lui donner raison, au box-office comme dans les critiques.

« Juve. – Pourquoi Fantômas t'aurait-il fait enlever cette nuit si tu avais menti ?

Fandor. – Ben justement parce que j'avais menti.

— Tu mens ! Tu mens, tu mens ! Il ment, il ment !

— Vous m'accusez de mentir quand je disais que j'avais menti ou quand je disais...

— Ah ça suffit, tais-toi, tais-toi, tais-toi !

— Non, écoute, écoute, écoute !

— Mais je ne te permets pas de me vouvoyer... je ne me permets pas de me tutoyer. Ça va, ça suffit, là ! Visiblement cet homme est épuisé, il ne peut plus suivre un raisonnement logique, alors nous reprendrons cet interrogatoire demain matin. Messieurs, ramenez-le dans sa cellule. »

Interrogatoire de Fandor (Jean Marais) par le commissaire Juve (Louis de Funès) dans *Fantômas*.

*

* *

Le tournage du Corniaud commence le 30 août 1964, sans que Louis de Funès ait pris plus d'un week-end de repos. Le tournage de *Fantômas* se terminera sans lui le 7 septembre. Il est donc en compagnie de Gérard Oury et Bourvil quand *Le Gendarme de Saint-Tropez* sort le 11 dans sept salles parisiennes. Cette sortie illustre parfaitement les ambiguïtés du statut du cinéma populaire dans les années 60, entre grosses ficelles et discrétion, entre techniques industrielles et marginalité. La combinaison de salles d'exclusivité est imposante (Marbeuf, Aubert Palace, Mistral, Eldorado, Mery, Danton et Lynx, soit 6 195 places à chaque séance), mais *Le Parisien libéré* ne consacre d'abord qu'une petite notule à la sortie du film. Le surlendemain, le journal se rattrape avec une critique franchement

enthousiaste : « C'est la très bonne surprise de la rentrée : un film français drôle et sans prétention, visiblement mûri au soleil des vacances dont il nous apporte un joyeux reflet ! Des situations amusantes, des comédiens excellents, une profusion de gags parfaitement exploités et un climat de bonne humeur font que l'on prend un plaisir sans mélange à cette production qui ne vise à rien d'autre qu'à notre distraction. Le rire ici doit désarmer l'esprit critique. A quoi servirait d'ailleurs de faire la fine bouche ? »

Robert Chazal a beau proclamer « c'était gagné d'avance » dans *France-Soir*, la tonalité générale de la critique est à la surprise – une bonne surprise. *Paris-Presse* voit dans *Le Gendarme de Saint-Tropez* « une œuvre singulièrement honnête : elle vise bas mais ne s'en cache nullement. A force de limiter ses ambitions et de le proclamer bien haut, on finit par obtenir plus qu'on n'osait espérer. (...) Les dialogues ne sont même pas vulgaires et la parodie des milieux tropéziens, bien qu'un peu simplette, fait sourire parfois ». Même ton dans *Les Lettres françaises* : « On n'attendait certes pas grand-chose de ce film de Jean Girault et l'on n'en est que plus surpris d'y trouver une gaieté, un entrain, et pourquoi pas un rythme, qui n'ont rien de forcé. »

« C'est le genre de comédie sans prétention que l'on aime aller voir en rentrant de vacances... histoire de les prolonger un brin et d'oublier pour un moment encombrements et vapeurs d'essence ! (...) Le film sera peut-être démodé dans dix ans, mais l'on ne pourra pas reprocher aux auteurs de n'avoir point su utiliser les possibilités artistiques de ce presque défunt été 64 : le soleil, Zorro et Saint-Trop' en toile de fond. » *L'Aurore*, 10 septembre 1964.

« Un tout, tout, tout petit film que sauvent tout juste – et encore, j'exagère tellement – la présence, les grimaces, malgré tout désopilantes, le jeu de Louis de Funès que flanquent deux ou trois compères du même tabac qui lui renvoient gentiment la balle : Michel Galabru, Jean Lefebvre, Claude Piéplu, Christian Marin et quelques autres. (...) Il y a si peu de film, si peu de scénario, si peu de dialogues ! (...) Cela peut distraire ? Certes, avec le mauvais temps qui vient, l'essentiel au cinéma, c'est d'être à l'abri, non ? Et puis, je vous l'ai dit, de Funès, quelque film qu'on lui fasse jouer, même les pires, s'arrange toujours pour avoir du talent. C'est toujours ça... » *La Croix*, 25 septembre 1964.

En remarquant que de Funès « est infiniment plus à l'aise que dans d'autres films où il avait également le premier rôle mais dont le scénario et le personnage lui convenaient beaucoup moins », *Le Figaro* fait reposer sur lui la réussite du film, comme *L'Aurore* qui évoque « ce personnage comique excessivement drôle et bourré de tics nommé Louis de Funès » ou *Libération* qui évoque ses « grimaces impayables ».

Tout n'est pas exempt de condescendance – tant s'en faut ! –, même dans les critiques positives : « *Le Gendarme de Saint-Tropez* amuse vraiment sans jamais déchoir. Son petit côté boy-scout et canular est rafraîchissant »,

dans La Dernière Heure ; « On peut voir une ébauche de comédie dans la façon dont Jean Girault campe la faune tropézienne, mais la bouffonnerie des situations l'emporte », dans Le Soir de Bruxelles. Et quelques critiques entament, avec la première apparition du maréchal des logis-chef Ludovic Cruchot, leur croisade contre Louis de Funès (croisade que l'on détaillera au chapitre 15).

Distributeur de Pouic Pouic puis producteur de Faites sauter la banque, Raymond Danon des Films Copernic fait partie des partenaires envisagés par Jean Girault pour Le Gendarme de Saint-Tropez. Premier écueil pour le producteur : l'intention du réalisateur de tourner un film en couleurs, ce qui est évidemment beaucoup plus cher que le noir et blanc des deux précédents Girault-de Funès. Sur les quatre-vingt-onze films tournés en France en 1964, dix-neuf seulement sont en couleurs. Mais comment restituer l'ambiance des étés tropéziens, le choc des générations et l'hédonisme fervent des touristes en se privant des chatoyantes ressources du Technicolor ? Même pour un producteur, c'est une évidence.

Mais Danon et ses partenaires des Films Copernic pensent avoir une claire idée du potentiel commercial du scénario que leur présente Jean Girault. Et, sans être hors normes, le devis est un peu élevé. Pour 150 000 francs de trop, les Films Copernic refusent de produire Le Gendarme de Saint-Tropez. Plus tard, Raymond Danon racontera être allé voir le film, produit finalement par la SNC, à la première séance, le jour de sa sortie. « Il y avait trois personnes dans la salle. Je me suis dit que nous avions eu raison de ne pas faire le film. »

Meilleures entrées à Paris, semaine du 9-11 au 15-17 septembre 1964 :

1. – Le Gendarme de Saint-Tropez (1^{re} se-main) : 61 127 entrées
2. – Echappement libre (2^e semaine) : 49 150 entrées
3. – Mission 633 (1^{re} semaine) : 43 695 entrées
4. – Topkapi (2^e semaine) : 33 647 entrées
5. – Becket (8^e semaine) : 24 850 entrées

Le Gendarme de Saint-Tropez se place très loin en tête des entrées avec 61 127 spectateurs et, au passage, quelques taux de remplissage plus qu'honorables (53,8 % à l'Aubert-Palace), et d'autant plus facilement que les autres sorties de la semaine sont d'un potentiel plutôt médiocre. Mais la semaine suivante sortent Le Monocle rit jaune, troisième film de la série de Georges Lautner avec Paul Meurisse, Une certaine rencontre avec Natalie Wood et Steve McQueen, et Quatre garçons dans le vent avec les Beatles. Or Le Gendarme de Saint-Tropez tient toujours la première place à 57 227 entrées, pour ne la céder qu'en troisième semaine, face au Train, film de guerre de John Frankenheimer avec Burt Lancaster et une pléiade d'acteurs français (Jeanne Moreau, Michel Simon, Suzanne Flon...),

projeté au Rex, au Normandie et à la Rotonde. Mais, ce jour-là, le film commence sa carrière dans certaines villes de province (première place à Lille et Toulouse, troisième à Lyon...). La performance en salles d'exclusivité ne va rien avoir de particulièrement spectaculaire par son ampleur : 260 463 spectateurs en sept semaines, ce qui classe *Le Gendarme de Saint-Tropez*, quand il quitte l'affiche, en douzième place du classement des exclusivités parisiennes de l'année 1964. Cependant cette performance est déjà historique : pour le public comme pour les professionnels, un personnage vient de s'installer dans les mémoires. Comme Darry Cowl et son distrait bafouilleur après *Le Triporteur*, comme Fernandel avec son niais aux ressources inattendues après *Le Rosier de Madame Husson*, Louis de Funès dispose non seulement d'un emploi, mais aussi d'un personnage typé, reconnaissable, immédiatement familier. Dans quelques semaines, il apparaîtra sous les traits de Juve dans *Fantômas*, et ce sera toujours le maréchal des logis-chef Cruchot que les spectateurs continueront à voir. Ni lui ni personne ne le sait, dans cet automne 1964 au cours duquel il devient une star : *Le Gendarme de Saint-Tropez* n'est pas seulement un excellent « coup », c'est un film historique.

*

* *

« Les amoureux du cinéma qui ennue, les fanatiques de la chose pensée, les ceusses de la bande à Valcroze n'aimeront sans doute pas *Fantômas*. Parce que pour eux il ne s'agit que d'un film de boulevard (injure suprême)... Parce que le dialogue n'a rien de torturé, qu'il n'y a pas de message... Parce que les images ne sont pas suggestives : ici, l'on renonce délibérément à faire dire des choses graves à des jambes ou à des bustes nus. (...) *Fantômas*, c'est le film qu'il faut avoir vu. Voilà une réalisation qui s'écarte de toute prétention, qui est merveilleusement légère et qui séduit parce que justement André Hunebelle a eu l'intelligence de ne pas se montrer savant. Il y a dans ce policier des séquences qui sont supérieures aux meilleurs moments de James Bond. » Jacques Chancel, *Paris Jour*, 6 novembre 1964.

« Comment expliquer à André Hunebelle qu'il est lâche d'exploiter l'inculture, la veulerie des masses ? Comment persuader ses producteurs et distributeurs qu'ils se moquent du réalisateur, des acteurs et du public, alors qu'on peut parier sur un succès de caisse qui crèvera tous les plafonds d'ici la fin de l'année ? Comment ne pas passer pour un intellectuel esthète, un enragé de ciné-club, un roquet isolé, alors qu'on peut être assuré que de droite à gauche on applaudira ce film fait sur mesure pour plaire à ce que les gens croient être drôle, audacieux et bien enlevé ? A quoi sert de protester comme un vieux sorbonnard contre l'abrutissement du public, alors que même l'extrême gauche est du complot, sous prétexte qu'il ne faut pas heurter le sentiment populaire ? » Henry Chapier, *Combat*, 6 novembre 1964.

Quand la soirée de première de *Fantômas* a lieu au cinéma Ambassade

sur les Champs-Élysées, le 3 novembre, Louis de Funès revient à peine d'Italie. Ce soir-là à l'Ambassade, on refuse une centaine de spectateurs pourtant munis de leurs cartons d'invitation – le signe d'une réussite mondaine. Les héroïnes du film sont en beauté, Mylène Demongeot en redingote noire, Marie-Hélène Arnaud (qui est la troublante Lady Beltham) en velours prune doublé de vison... et Michel Audiard déclare à la sortie : « J'aurais dû faire ce film. » Mais on ne sait pas si c'est un regret ou une critique du travail de Jean Halain.

Les critiques professionnels, eux, sont plutôt satisfaits. « On joue au voleur et au gendarme avec une pointe de génie. (...) On aimerait en voir un nouvel épisode toutes les semaines », clame *Le Parisien libéré*. Comme le note *L'Aurore*, « le public d'un tel film n'a pas d'âge. Les jeunes découvrent avec joie Fantômas, les plus âgés retrouvent le héros de leur jeunesse remis à la mode ». Et de Funès ? *Paris-Presse* évoque « une terreur tempérée par les singeries du commissaire Juve », le critique détaillant ensuite : « Louis de Funès joue un policier idiot. Il grimace avec fureur. Il se plisse, se déplisse. Il nasille, claironne. Il trépigne. Il se dresse sur ses ergots comme un vieux coq. Il a une façon de se gratter, inoubliable. Pour un peu, il nous montrerait son derrière. La salle est ravie. Les rires déferlent. (...) Certaines scènes, qui se voudraient de fantaisie ou d'angoisse, n'échappent que de peu au ridicule. » Robert Chazal dans *France-Soir*, voit là « peut-être la meilleure création de sa carrière comique », Jacques Chancel dans *Paris Jour* parle de « son meilleur rôle », *Le Monde* le décrit comme « intrépide et hilare, toujours au paroxysme de l'effroi, de l'agitation et de la colère, tel est, différent du modèle, Funès-Juve. Son éblouissant numéro témoigne d'une grande virtuosité d'acteur et donne le ton au film, où les gags, les scènes burlesques et les poursuites (fort bien menées, d'ailleurs) enlèvent au drame le romantisme et le mystère qui en faisaient autrefois le prix ».

Présenté à partir du 4 novembre 1964 dans trois salles, l'Ambassade, le Richelieu et le Montrouge (pour un total de 4 404 places par séance), *Fantômas* prend la première place du box-office avec 65 722 entrées, distançant *Pas de printemps pour Marnie* d'Alfred Hitchcock qui sort sur une combinaison de 5 984 places en trois salles. La deuxième semaine, le film tient superbement à 63 822 entrées. Il ne cède qu'en troisième semaine, face au *Tigre aime la chair fraîche* de Claude Chabrol avec Roger Hanin (et dont Jean Halain cosigne le scénario !), sorti dans neuf salles pour 9 000 places – un dispositif exceptionnel. A Bordeaux, à Lille, à Lyon, *Fantômas* domine les classements. A Marseille, il est sup-planté par la sortie tardive du *Gendarme de Saint-Tropez*. Louis de Funès peut se délecter en personne de ce succès : l'équipe du Corniaud est revenue d'Italie pour attaquer sa treizième semaine de tournage aux studios de Saint-Maurice. D'ailleurs, pour une des seules fois de sa carrière, il apparaît

dans la rubrique « Vus à l'Elysées Club » du Film français, en même temps que Gérard Oury, Michèle Morgan ou sa partenaire de Fantômas, Mylène Demongeot. Rarissime concession aux mondanités du show-biz, on peut le voir dans la même liste qu'Anne-Marie Peysson, Jean Seberg ou Serge Gainsbourg.

Meilleures entrées à Paris, semaine du 4-6 au 10-12 novembre 1964 :

1. – Fantômas (1^{re} semaine) : 65 722 en-trées
2. – Pas de printemps pour Marnie (5^e se-main) : 55 784 entrées
3. – Les Cheyennes (2^e semaine) : 43 820 en-trées
4. – Un monsieur de compagnie (1^{re} se-main) : 43 228 entrées
5. – Jerry souffre-douleur (2^e semaine) : 32 507 entrées

Quand, le 10 décembre, s'achève le tournage du Corniaud, Louis de Funès vient de remporter coup sur coup deux succès qui l'ont fait changer de statut aux yeux des professionnels. Il est considéré comme une valeur sûre, puisque ses films ont changé d'échelle, comme le confirme la cote hebdomadaire des meilleures exclusivités parisiennes de l'année : pour les films sortis depuis le 1^{er} janvier 1964, le classement arrêté aux premiers jours de 1965 donne Fantômas (toujours en exclusivité) à la troisième place, Le Gendarme de Saint-Tropez à la onzième et Des pissenlits par la racine à la cinquante-huitième. Faites sauter la banque et Une souris chez les hommes, également sortis en 1964, ont accompli des performances trop médiocres pour figurer au classement. Les trois films d'avant son génial été sont perdus dans l'anonymat de la production courante ; les deux premiers films de sa nouvelle carrière sont tout près des sommets.

Fantômas est sorti un peu trop tôt pour profiter à plein des affluences familiales des fêtes de fin d'année : la semaine précédant Noël est sorti Week-end à Zuydcoote, fresque guerrière d'Henri Verneuil avec Jean-Paul Belmondo, et Merlin l'enchanteur de Walt Disney, suivant de près Angélique, marquise des Anges de Bernard Borderie et Les Barbouzes de Georges Lautner. Pourtant, entre les deux réveillons, Fantômas parvient à tenir parmi les bonnes fréquentations, au-delà de 35 000 entrées par semaine à Paris, avec de belles positions en province et la première place à Bruxelles. Le film quitte l'affiche, début février, au bout de quatorze semaines (onze semaines de première exclusivité et trois semaines de « continuation » discrète au Gaumont-Théâtre et au Cinémonde-Opéra, pour une capacité de 790 places par séance) en ayant attiré au total 409 630 spectateurs.

Après les 260 463 entrées en exclusivité du Gendarme de Saint-Tropez, il ne reste plus à Louis de Funès qu'à démentir l'idée qu'il pourrait s'agir d'un double coup de chance. Il faut confirmer, et cette confirmation est déjà prête. Le couronnement du troisième film, qui chez bien d'autres acteurs ne vient qu'au bout de plusieurs années, va arriver très vite. Le Corniaud doit sortir en mars 1965.

Une bonne sœur au volant

Le Gendarme de Saint-Tropez. 59^e minute : une 2CV Citroën beige prend en stop le caporal-chef tombé en panne d'essence à bord de la Mustang volée qu'il ramène à Saint-Tropez. Au volant, une bonne sœur au timbre aigu et à la langue bien pendue. France Rumilly apparaît dans son rôle légendaire, pied au plancher et rire inextinguible. Louis de Funès sue et roule des yeux terrorisés. « Vous priez, mon fils ? » Sœur Clotilde prêche de sa voix aiguë et aide Cruchot à réciter l'acte de contrition. On apprend qu'elle est myope et conduit depuis la veille seulement. Il descend de voiture : « Au revoir mon fils. – Au revoir, monsieur l'abbé. » Deux minutes inaugurales, réglées par le cascadeur Gil Delamare.

Le Gendarme à New York. A pied, Cruchot poursuit sa fille et, au coin d'une rue, manque de se faire écraser par une décapotable. Sœur Clotilde est à New York pour un congrès eucharistique. « Puis-je vous jeter quelque part, je vais plonger sur Broadway ? – Ah non, ah non, alors là Dieu nous garde ! Goodbye, my sister. » La plus belle occasion ratée de Jean Girault : qu'aurait pu être une poursuite à l'américaine !

Le Gendarme se marie. Cruchot poursuit le ravisseur de Josépha, perd le toit de sa Peugeot, la moitié de son volant, roule dans un ravin, est éjecté de sa voiture et atterrit (à 1h19'30) dans le side-car de sœur Clotilde, qui démarre, poignée dans le coin – comme disent les motards. Une roue est arrachée, la moto passe sous la remorque d'un camion, peu importe : le rire hystérique de France Rumilly (doublée désormais par le cascadeur Rémy Julienne dans les plans dangereux) couvre le bruit du moteur pendant deux minutes quinze.

Le Gendarme en balade. Dans la 2CV, six gendarmes et deux bonnes sœurs. Sœur Clotilde laisse le volant à sœur Marie-Bénédictine. Le style de conduite est assurément le même. « Vous êtes sûre qu'elle sait conduire, ma sœur ? – C'est moi qui lui ai appris. » C'est après ce court mais intense trajet que France Rumilly annonce qu'elle est devenue la mère supérieure du couvent et ajoute : « Vous savez, ça me fait plaisir de vous revoir comme ça, de film en film. » Puis, à neuf dans la 2CV, tout le monde part vers le pas de tir de la fusée pour quelques dizaines de secondes de conduite « bonne sœur ». Mais, au retour, c'est un gendarme – l'adjudant Gerber,

semble-t-il – qui est au volant et le style est le même. Est-ce la petite Citroën qui provoque de tels prodiges ?

Le Gendarme et les extra-terrestres. A 31', Cruchot cherche à échapper à ses collègues. Réfugié dans la 2CV de sœur Clotilde, il subit une trentaine de secondes de conduite spectaculaire pour arriver au couvent. C'est tout ? C'est tout.

Le Gendarme et les Gendarmettes. Les gendarmettes sont prisonnières sur le yacht des méchants et lancent un appel au secours par CB, que capte sœur Clotilde dans sa 2CV. Elle fonce prévenir les gendarmes et après trois minutes de cascades arrive à bon port (« Merci mon Dieu, c'est sympa ! ») à bord d'une voiture qui n'a plus qu'un moteur, deux roues et un volant. La plus forte séquence de la bonne sœur casse-cou, mais Cruchot n'est pas à bord.

13. – Commercial et estimable

(Le Corniaud, 1964-1965)

Gérard Oury a beaucoup réfléchi depuis les exhortations de Louis de Funès l'invitant, sur le tournage du très lourd *Le crime ne paie pas*, à réaliser des films comiques. Mais pas question pour autant d'entrer dans la confrérie des réalisateurs de comédies standardisées tournées à la va-vite. S'il est devenu réalisateur, selon son propre aveu, c'est pour impressionner la femme qu'il aime, Michèle Morgan. Alors il n'est pas question de se convertir aux pratiques et aux mentalités du plus médiocre cinéma commercial. Il a de hautes ambitions pour son premier film comique et, après plusieurs synopsis sans lendemain, il invente une histoire inspirée de l'affaire Angelvin.

Jacques Angelvin, animateur de l'émission de télévision « Paris-Club », est arrêté le 21 janvier 1962 à New York. Il a transporté 52 kilos d'héroïne pure dans les flancs de la Buick avec laquelle il a voyagé par paquebot depuis Le Havre. Fréquentant assidûment les boîtes de nuit et les cercles de jeu, il a accepté 10 000 dollars pour jouer le rôle du passeur, ses complices et lui pensant que son statut de célébrité détournerait de lui tout soupçon. Dénoncés par un indicateur anonyme, sa voiture et lui seront surveillés par les policiers américains qui porteront, avec son arrestation et celle de ses commanditaires, un coup majeur à la filière française du commerce de drogue. Condamné à six ans de prison en 1963, Angelvin sera libéré en 1967 et deviendra agent immobilier. De manière beaucoup plus réaliste que *Le Corniaud*, son aventure inspirera le film *The French Connection* de William Friedkin, en 1971.

Dans le scénario d'Oury, pas de planque à New York ni de sombres réalités de la pègre transatlantique. « Je préfère croire Angelvin innocent », dit-il. Son corniaud sera un brave gars chargé de conduire une Cadillac de Naples jusqu'à Bordeaux avec à son bord de l'héroïne, de l'or, des pierres précieuses et un diamant célèbre, le You Koun-Koun. Pour être sûr que la voiture parvienne à destination, le commanditaire du trafic, Léopold Saroyan, la suivra discrètement tout au long de son parcours. Or, une bande rivale a vent de l'affaire et va essayer de s'emparer de la Cadillac. Il y aura des poursuites, des coups de feu, du suspense, mais aussi toutes les aventures romanesques ou romantiques qui peuvent survenir sous le soleil d'été de l'Italie.

« J'ai commencé à rencontrer Bourvil et Louis de Funès à l'époque du Corniaud, sans avoir une fonction officielle sur le film. Ce qui m'a surpris, c'est que Bourvil était dans la vie très proche du Bourvil des films comiques. Il ressemblait à son personnage de bon vivant, racontant des histoires, très joyeux, très bien disposé à l'égard des gens. Il ne ressemblait pas beaucoup au personnage grave qu'on lui connaît par ailleurs dans *Le Miroir à deux faces* ou *Le Cercle rouge*. En revanche, j'ai été très surprise de découvrir Louis de Funès si réservé. Il ne ressemblait pas du tout dans la vie quotidienne – et même dans son humour – à son personnage de cinéma. La classe qu'il avait dans la vie ne transparaissait pas du tout à l'écran. » Danièle Thompson, entretien avec l'auteur.

Gérard Oury travaille longuement son scénario avec Marcel Jullian, puis avec ses dialoguistes Georges et André Tabet. Sa fille, Danièle, vingt et un ans, assiste à beaucoup de réunions de travail. Elle n'est pas encore officiellement scénariste, ni n'imagine encore devenir plus tard la réalisatrice Danièle Thompson, mais elle apporte « son grain de sel », comme elle dit. Parmi ses idées, le téléphone installé dans la voiture de Saroyan, gadget encore rarissime à l'époque, qui va apporter beaucoup de rebondissements et d'effets comiques au film.

À la fin de l'été 1963, Gérard Oury présente son sujet à Louis de Funès en lui proposant d'incarner Saroyan. Celui-ci est terriblement timide, mais il accompagne Oury quand il va chez Bourvil lui proposer le film. Il aime l'idée du duo-duel, des aventures du Français moyen dans l'Italie des vacances, du naïf qui se révèle plus malin que les autres... Il lui plaît aussi qu'un film comique s'annonce comme plus fastueux que ce à quoi il est habitué, à commencer par un tournage en couleurs.

Car on chuchote, dans le milieu du cinéma, à propos du prochain projet d'Oury. Les films comiques, jusqu'alors, se tournent rapidement, sans perdre trop de temps à l'écriture et à la préparation. Or il se trouve que le réalisateur a trouvé un producteur singulier et audacieux : Robert Dorfmann. Ce producteur a gravi tous les échelons du métier, de la tournée de colleur d'affiches pour le cinéma de Mazamet dont son père est gérant, quand il a dix-neuf ans, à la production de films qui n'attendent pas des lustres pour entrer dans les dictionnaires du cinéma : *Justice est faite* d'André Cayatte (lion d'or à Venise en 1950), *Jeux interdits* de René Clément (lion d'or à Venise en 1952), *Touchez pas au grisbi* de Jacques Becker (coupe Volpi à Venise pour Jean Gabin en 1954), *Gervaise* de René Clément (coupe Volpi à Venise pour Maria Schell en 1956), *Les Tricheurs* de Marcel Carné (grand prix du cinéma 1958)... Un des meilleurs flairs de la profession, donc, mais aussi le souci que les films se réalisent comme ils doivent l'être, sans mégoter sur des bouts de ficelle et sans harceler les réalisateurs pour chaque minute de dépassement. Il va conquérir sur *Le Corniaud* une aura de grand seigneur en n'adressant pas un mot de reproche à Gérard Oury pour les 50 % de dépassement du budget initial !

Mais, dans l'immédiat, on se demande pourquoi il accorde autant de temps à Oury pour l'écriture d'un film comique. Un an d'écriture, neuf mois de préparation technique avant le tournage. Or, il y a des comédies qui, en France, s'écrivent en quinze jours parce qu'un producteur a mis la main à bon prix sur quelques semaines de location de studio – et Louis de Funès en a tourné beaucoup ! Après tout, réplique Dorfmann en substance, Charlie Chaplin n'a-t-il pas consacré quatre ans de travail et deux millions de dollars de l'époque aux Temps modernes – un investissement en temps et en argent qui choqua nombre de consciences à Hollywood ? Dorfmann a un credo très simple : « Il y a une désaffection certaine du cinéma. S'il n'y a pas de qualité, il n'y a pas de spectateurs. »

Ce raisonnement, que partage Gérard Oury, repose sur une réalité : en cette première moitié des années 60, un certain cinéma populaire français est en train de mourir. Les doléances adressées par les syndicats d'exploitants aux pouvoirs publics n'empêchent pas les salles de cinéma de fermer et la fréquentation de baisser. Il y aura 259 millions de tickets de cinéma vendus en France en 1965, contre 395 en 1955. Cette baisse de 34,4 % qui traumatise les professionnels du cinéma est encore modérée par rapport à ce qui arrive dans la même période en Allemagne (– 62 %) ou en Grande-Bretagne (– 73 %). Dans ces pays, la chute de la fréquentation entraîne la ruine de la filière de production de films. En France, le rythme de la chute de la production laisse quand même aux professionnels le temps de certaines mutations.

Ainsi, l'érosion de la fréquentation entraîne beaucoup de fermetures de salles. Mais ce ne sont pas n'importe quels cinémas qui ferment : si le petit hebdomadaire Cette semaine-Spectacles à Paris du 1^{er} janvier 1950 recense 299 salles à Paris intra-muros (pour 303 écrans, puisque quelques ancêtres des multiplexes existent déjà), il y en a toujours 301 (pour 302 écrans) le 1^{er} janvier 1964 dans son successeur L'Officiel des spectacles. Mais entre-temps ont disparu des salles de quartier, petits cinémas à l'économie fragile ou grands vaisseaux déchus qui ne vivaient plus que d'une clientèle de voisinage amaigrie : le Caméo sur le boulevard des Italiens, le Palais des fêtes dans la rue aux Ours, les Agriculteurs dans la rue d'Athènes, le Varlin-Palace dans la rue Eugène-Varlin, le Belleville et le Paradis dans la rue de Belleville, le Danube sur l'avenue du Général-Brunet, le Trianon-Gambetta dans la rue du Capitaine-Ferber... Ce sont ces salles, où l'on se rendait par habitude ou par désœuvrement, l'après-midi, chaque soir ou tous les week-ends, qui sont le plus directement concurrencées par la télévision. Leurs films de second choix, leurs copies de mauvaise qualité, leurs courts métrages hors d'âge ne soutiennent plus la comparaison avec les productions forcément plus prestigieuses que propose la télévision, ni surtout avec le confort magique des images à domicile. A la rentrée 1964, les 87 salles parisiennes d'exclusivité réalisent 59 % des

recettes (pour 41 % de la fréquentation), tandis que les 232 salles de quartier s'en partagent 41 % (pour 59 % des billets vendus). Il est vrai que, décret de contrôle des prix après décret de contrôle des prix, le fossé des tarifs s'est creusé : une place coûte en moyenne 5,38 francs dans un cinéma d'exclusivité et 2,57 francs dans une salle de quartier.

La réponse à cette prévisible agonie de l'exploitation « à la papa » se trouve dans l'investissement massif dans des cinémas d'exclusivité plus profitables : il semble qu'à chaque disparition d'une salle hors d'âge corresponde, dans les années 50 et le début des années 60, l'ouverture d'une salle flambant neuve et de dimensions imposantes. A quelques dizaines de mètres de l'énorme Gaumont Palace de plus de 5 000 places (fermé en 1970, il sera détruit deux ans plus tard), le distributeur Pathé a racheté une partie de la brasserie contiguë à une salle déjà existante, et inauguré en 1956 le Pathé Wepler et ses 1 660 places. En 1959 a été inauguré le Kinopanorama : 850 places seulement, mais un écran unique en Europe de l'Ouest, de 24 mètres à sa base, réservé à des programmes de prestige pour lesquels trois pellicules sont projetées simultanément pour couvrir toute la largeur de l'écran – un procédé soviétique. Début 1962 rouvre l'Empire, 1 200 places, transformé et reconverti au procédé américain Cinerama, avec lui aussi trois pellicules simultanées, pour un écran de trente mètres sur dix. Ces grandes salles misent sur tous les signes de la modernité et de l'opulence (à l'Empire, voisinent un bar à champagne et un bar à whisky) et exigent des films correspondant à leur standing.

Or une bonne partie de la production française vivait in fine des cinéma de quartier et de chefs-lieux de canton qui consommaient plusieurs programmes par semaine et proposaient couramment deux films par séance. Les Jean Laviron, Claude Cariven, Maurice Cloche, Jean Bastia ou Raoul André, avec qui Louis de Funès a tourné au début des années 50, comptaient parmi les fournisseurs de ce circuit : peu importait qu'un film ne tienne que deux semaines en exclusivité dans deux salles parisiennes sans envergure, il serait de toute manière amorti au bout de plusieurs saisons dans les salles de quartier et de village. Répétons-le : il est fort probable que, malgré son score piteux à sa sortie parisienne, le très médiocre Légère et court vêtue de Jean Laviron ait fini par être amorti, au pire en comptant sur l'ennui vespéral de provinciaux voyant systématiquement tous les films passant à leur portée. Maintenant, ils regardent la télé.

Avec l'urbanisation continue du pays et le début du boom démographique des banlieues, de plus en plus de Français s'éloignent des cinémas. A Créteil, il y avait 17 habitants par fauteuil de cinéma en 1954 et 61 en 1962, à Sarcelles on passe de 17 à 42 (malgré l'ouverture d'une nouvelle salle), au Blanc-Mesnil on passe de 16 à 65... A la Celle-Saint-Cloud, dont la population quadruple dans la période, le seul cinéma a fermé ses portes.

Dans le même temps, les enquêtes régulières du CNC révèlent la part croissante de Français qui vont au cinéma « pour voir un film préalablement choisi ». Autrement dit, c'est l'affiche avec Brigitte Bardot ou John Wayne qui donne envie d'aller au cinéma. On n'achète plus son billet sans même savoir quel est le film projeté, comme cela s'est fait longtemps. Cette pratique de consommation indiscriminée s'est reportée sur la télévision, que l'on prend l'habitude d'allumer chaque soir. Ainsi, avec le naufrage du secteur le plus modeste de l'exploitation, un certain type de films n'a plus de raison d'être. Du point de vue du producteur, une des conceptions financières majeures du cinéma s'inverse : il vaut mieux dépenser plus pour un film capable de séduire pendant plusieurs semaines d'exclusivité le public des salles les plus chères des Grands Boulevards, plutôt que de maintenir le budget au plus bas et compter finalement sur les séances ambulantes à bas tarif des zones rurales pour amortir un produit médiocre.

Dans ce nouveau cinéma, on n'imagine plus la production à la chaîne de films sans ambition. Serait-il révélé au début des années 60 que Jean Richard ne pourrait plus apparaître au générique de soixante-sept longs métrages, dont plus de la moitié dans les premières places du générique, comme il l'a fait entre sa première apparition dans *Six heures à perdre* en 1947 et sa dix-septième et dernière rencontre à l'écran avec Louis de Funès dans *Les Bons Vivants* en 1965. Sa gloire comme premier rôle a été une gloire par accumulation : Jean Richard a été le héros de beaucoup de petits films fonctionnant sur les mêmes recettes et les mêmes personnages, revenant à intervalles rapprochés et permettant, le cas échéant, la programmation groupée par les salles de quartier, comme avec *Nous autres à Champignol*, *Le Gendarme de Champignol* et *Le Caïd de Champignol*, trilogie de Jean Bastia dont le héros, Claudius Binoche, créé au cabaret, collera à Jean Richard de manière implacable jusqu'à ce qu'il devienne le commissaire Maigret pour quatre-vingt-huit téléfilms – une autre gloire par accumulation, mais sur le petit écran. Les films de comédie réalisés à la chaîne, sur des scénarios paresseux et avec des budgets serrés, prennent un terrible coup de vieux puisqu'ils ont de moins en moins de débouchés : le vénérable réseau des salles de quartier se meurt.

« Il est bien que les relations entre l'industrie cinématographique et la télévision se précisent et s'organisent. Mais il serait vain de croire que l'établissement d'un modus vivendi entre ces deux formes de spectacle visuel fera cesser pour les salles de cinéma la concurrence de la télévision, pas plus d'ailleurs, dans un autre domaine, que l'on pourra empêcher celle de la motorisation et des week-ends. La lutte contre ses concurrents, le cinéma doit la mener par ses propres moyens : meilleurs films, meilleurs programmes, meilleures salles. Au risque de nous répéter, rappelons que c'est par des méthodes modernes, des initiatives, des nouveautés, que le cinéma pourra se maintenir et même prendre un nouvel essor. La progression démographique en France fait entrevoir pour les années à venir un potentiel de public de plus en plus nombreux. A l'industrie cinématographique de savoir l'attirer et le garder. » Pierre Autré, éditorial du *Film français*, 11 octobre 1963.

Robert Dorfmann et Gérard Oury font partie de ces personnalités du cinéma qui pensent que les Français ne vont plus dans les salles obscures de manière systématique dès lors qu'ils possèdent une télévision et une automobile (un million de voitures particulières neuves ont été vendues en France en 1963), et qu'il faut que le cinéma soit encore plus attractif pour parvenir à les attirer hors de chez eux. Une ambition révolutionnaire, même si elle est dans le droit-fil des réflexions de la presse corporative. Et elle correspond à l'évolution de Hollywood : produire moins de films, mais pour un coût unitaire plus élevé et de manière plus profitable. Les Etats-Unis ont produit 350 films au cours de l'année 1945, puis 254 en 1955, et en sortiront 156 en 1966.

Le tout-venant de l'image est désormais à la télévision. Jusqu'en 1961, Hollywood avait vendu au tarif de gros aux chaînes américaines 10 000 films tournés avant 1948. Depuis 1961, les films d'après 1948 sont à leur tour « soldés », tout simplement parce que les studios n'ont conservé que leurs salles de « first run » et ont vendu leurs cinémas de quartier, maintenant condamnés à mort par la diffusion continue des stocks de Hollywood à la télévision. Ce que les exploitants menacés de faillite appellent un cercle vicieux...

De ce côté de l'Atlantique, les habitudes changent aussi à grande vitesse : les Français découvrent les feuilletons télévisés qui font partager le même suspense ou les mêmes émotions romantiques à tout le pays, comme avec les quatre épisodes de Belphegor ou le fantôme du Louvre de Claude Barma avec Juliette Gréco, aux mystères desquels le général de Gaulle lui-même fait allusion en public. Seule ou en coproduction, la télévision nationale est devenue en 1963, et pour son usage exclusif, le plus gros producteur de films en France, avec une cinquantaine de longs métrages et des feuilletons de plus en plus ambitieux. Et les producteurs de cinéma sont partagés entre les difficultés de l'exploitation en salle et les revenus nouveaux qu'apporte la faim de films de la télévision. En 1963, il est passé 106 films à la télévision française. Parmi ceux-ci, Les Dents longues, Bibi Fricotin et Les Hussards, dans lesquels apparaît Louis de Funès. Toutes les catégories de films sont entrées à la télévision : le western bas de gamme (Zorro et ses légionnaires, Fort Invincible) comme les monuments de la cinéphilie (Citizen Kane, Hôtel du Nord et M le Maudit). En 1964, la télévision avec son unique chaîne puis, à partir d'avril, avec ses deux chaînes, diffuse 224 films dans l'année. On voit de Funès dans Papa, Maman, la bonne et moi, Papa, Maman, ma femme et moi, L'Etrange désir de monsieur Bard, Monsieur Taxi, L'Impossible M. Pipelet, Six heures à perdre, La Poison et aussi Ni vu ni connu et Comme un cheveu sur la soupe, ses premiers films comme premier rôle.

Le 16 janvier 1965 à 14 heures, le tribunal de commerce du département

de la Seine examine la plainte de la Fédération nationale des cinémas français contre l'Office de radiodiffusion télévision française pour concurrence déloyale. Les exploitants espèrent que la justice consulaire va étendre largement les attendus d'un arrêt précédent. En effet, le dimanche 6 janvier 1963, la télévision diffusait le film *Nazarin* de Luis Buñuel alors qu'il était ce soir-là programmé dans les cinémas Les Noctambules et Le Cujas dans le V^e arrondissement de Paris. Le café La Chope de la Contrescarpe, non loin de là, ayant installé comme chaque soir un poste de télévision à l'usage de ses clients, le directeur du cinéma a porté plainte pour concurrence déloyale. Le tribunal a débouté le demandeur mais a reconnu dans ses attendus qu'« il existe incontestablement une différence profonde entre les régimes réglementaires et fiscaux imposés aux exploitations cinématographiques et hôtelières, différence qui engendre inévitablement une concurrence que l'on peut qualifier d'anormale sur le plan économique ». Les exploitants espèrent avec cette nouvelle plainte que le tribunal de commerce affirme maintenant que c'est l'activité tout entière de l'ORTF qui constitue une distorsion de la concurrence, et non plus seulement les 20 000 postes de télévision présents dans les débits de boissons, halls d'hôtels ou restaurants français.

Peine perdue : ce n'est pas la justice qui interrompra la marche triomphante de la télévision. Et, malgré des argumentations juridiques et morales ressassées dans les colonnes du *Film français*, l'industrie cinématographique ne doit plus compter que sur ses propres ressources pour résister aux coups de boutoir de plus en plus violents de la télévision.

*

* *

Robert Dorfmann a donc donné de vrais moyens à Gérard Oury. Alors qu'un gros film de Fernandel – c'est-à-dire le cinéma comique français le plus riche – ne demande pas plus de huit semaines, il est prévu que *Le Corniaud* soit tourné en douze semaines. De plus, Oury veut travailler en son direct, ce qui semble une hérésie à bien des réalisateurs, qui préfèrent le confort des tournages en postsynchronisation.

Idéalement, Oury souhaite tourner dix semaines en Italie, en commençant au début d'août 1964. Mais Bourvil est inflexible : il passera le mois d'août en vacances avec sa famille. Donc le premier clap sera donné le 31 août à Rome. Plus de quatre-vingts techniciens et acteurs sont du voyage, ainsi que trois voitures : une Jaguar verte pour Saroyan, une Cadillac DeVille blanche pour Maréchal, une Austin rouge pour leurs poursuivants – vert-blanc-rouge pour un voyage en Italie, Oury tient au clin

d'œil. Or, la veille du premier jour de tournage, « la verte », comme on l'appelle, disparaît. C'est la police qui la retrouve, lourdement accidentée dans une rue de Rome. Le fils du premier assistant du film, un gamin d'une quinzaine d'années, l'a « empruntée » pour une virée nocturne qui a mal fini : il s'est cassé la jambe et la police prend ombrage de ce qu'elle porte de fausses plaques d'immatriculation. Surtout, il faut renvoyer la Jaguar en France pour la réparer. « Il a fallu refaire tout le plan de tournage, se souvient Oury. Donc, en attendant que revienne la verte, on a tourné sur la blanche. Et la blanche, c'était Bourvil. Or j'ai eu la sottise, au bout de quinze jours, d'inviter tout le monde à la projection des rushes, quand ils sont arrivés de Paris, où ils avaient été développés. »

Toute l'équipe est rassemblée dans une salle de projection à Rome pour assister aux rushes des deux premières semaines de tournage, dans lesquels on voit donc des dizaines de plans avec Bourvil et presque rien avec de Funès. Son épouse et lui sortent de la projection sans mot dire. Le lendemain matin, l'acteur fait appeler Oury et lui montre de grandes feuilles de papier semées de points de couleur. « Il avait repris le plan de travail et le scénario du film et, pendant toute la nuit, il avait fait de grands diagrammes avec des pastilles vertes pour les scènes de Bourvil et des pastilles rouges pour les siennes. Et il y avait beaucoup plus de vert que de rouge. J'ai eu beau lui expliquer que Bourvil, vu son genre de comique, avait plus de texte et lui, plus de visuel, lui rappeler que quand la voiture verte arriverait, il y aurait beaucoup de plans à tourner avec lui seul, il n'y avait rien à faire : il était blessé. Il m'a dit : "Je ne joue plus." C'était un mot magnifique, un mot d'enfant. » Et, de fait, il ne joue plus : le lendemain, il se contente d'effectuer son travail, sans plus. Il fait la grève de l'expression, montre un visage lisse à la caméra. Gérard Oury : « Quand je revois le film, je suis toujours ému par ce plan, dans lequel il traverse le hall du Residence Palace, à Rome, où effectivement il ne joue plus. »

La grève de Louis de Funès ne dure qu'une journée. Très vite, Oury retourne la situation. Il ajoute quelques séquences au scénario, dont une va passer à la postérité. Il écrit et raconte à de Funès la bientôt légendaire scène de la douche, qu'ils tourneront à leur retour en France. Pistant Maréchal dans un camping, Saroyan fait sa toilette dans les douches collectives quand survient un body-builder qui s'installe à côté de lui, fait complaisamment jouer ses muscles sous la douche, se regarde dans le miroir et lui glisse une œillade équivoque – à la grande indignation de Saroyan. Oury choisit pour cette séquence le lutteur et catcheur Robert Duranton, élu monsieur Europe 1963, qui va incarner pour quelques dizaines de secondes ce fugace séducteur, avant de réapparaître dans quelques autres films, dont *Les Aventures de Rabbi Jacob*, dans lequel il campe un CRS en faction à l'aéroport d'Orly. La scène de la douche, grand numéro de comique muet, sera conservée au montage, au contraire d'une

scène tournée dans la banlieue de Rome dans les jours qui suivent sa grève, une scène charmante mais très artificielle avec Louis de Funès et Michèle Morgan.

Dans la seule scène de sa carrière où il donne la réplique à la compagne de Gérard Oury, les deux acteurs jouent justement sur les faux-semblants de la célébrité. Sa voiture bloquée par celle que conduit Michèle Morgan, Saroyan va lui demander de dégager la voie quand il la reconnaît. On devine immédiatement qu'il s'agit d'une star de cinéma, mais il n'arrive pas à se souvenir de son nom et l'appelle « madame... madame... » avec de plus en plus de gêne. Il lui demande un autographe et ne parvient pas à en lire la signature, ce qui accroît encore son embarras, qu'elle semble savourer avec un sourire éclairé par ses yeux légendaires. La scène, inspirée d'épisodes qu'ont vécus la plupart des vedettes du cinéma, aurait été délicieuse pour un spectateur de l'époque. Mais Oury ne la conservera pas au montage.

En alternant les journées de Funès et les journées Bourvil, le film remonte peu à peu vers la France. Lorsque l'équipe s'installe à Menton pour les scènes du retour en France, Jeanne de Funès en personne appelle Grosso et Modò pour qu'ils viennent passer une semaine avec son mari puisqu'elle quitte le tournage pour aller voir ses enfants à Paris. Collaborateurs épisodiques d'Oury sur son scénario, ils retrouvent l'uniforme des douaniers de *La Grosse Valse* pour les retrouvailles de Maréchal et Saroyan au poste-frontière.

Ensuite, aux studios de Saint-Maurice, Louis de Funès sera très heureux des dimensions extravagantes que prend son jeu devant la caméra lorsqu'il tourne la scène – « imaginée au scénario mais inventée au tournage », nous dira Gérard Oury – au cours de laquelle il remet en état la Cadillac après le duel dans les jardins de la Villa d'Este à Tivoli. Un grand numéro sans paroles sur la tarentelle de *La Boutique fantasque* de Rossini, véritable manifeste du comique physique et de la puissance de mime de Louis de Funès.

Mais l'acteur est inquiet. Si le jeu de Bourvil est bien connu des spectateurs, le sien n'a pas encore atteint une popularité comparable. Il craint que, au tournage comme au montage, son très populaire partenaire ne s'impose à son détriment. Pourtant, de son côté, Oury veille à la parité entre ses deux héros, depuis l'incident de Rome : Bourvil présente un personnage qui ressemble à celui que les Français aiment depuis des années : simple, naïf, timide avec les femmes, romantique, malin... En face, le jeu atrabilaire, nerveux, sec, émo-tionnel, de Louis de Funès s'exprime bien dans la longue filature en concurrence avec le Bègue (Venantino Venantini, qu'il retrouvera bientôt dans *Le Grand Restaurant*).

Oury a d'autres soucis : en octobre, alors que l'équipe est à

150 kilomètres au nord de Rome, la pluie commence à tomber. Une pluie interminable, catastrophique, historique. Inondations, pannes d'électricité, routes coupées. Le film s'interrompt pendant des jours. Et c'est là que Le Corniaud entre en dépassement : le budget de 3,5 millions de francs va atteindre 5,3 millions, ce qui représente un surcoût de 50 % ! A Paris, le milieu du cinéma ricane ou compatit, mais personne n'imagine que Robert Dorfmann se sortira de l'ornière. Pourtant, le producteur conserve son calme, n'exige jamais du réalisateur qu'il aille plus vite ou qu'il allège son scénario. Le film durera in fine une heure cinquante, Oury réalisant Le Corniaud « sans jamais me dire qu'il y a un temps fixé pour tourner chaque scène ; je prends le temps qu'il faut ».

De retour à Paris début novembre, l'équipe assiste au triomphe de Fantômas. La dernière scène tournée, le 7 décembre derrière le Panthéon, est peut-être la plus célèbre du film, puisque c'est l'accident de voiture au cours duquel se rencontrent Maréchal et Saroyan. La 2CV que conduit Bourvil débouche de la rue de la Montagne-Sainte-Genève et est emboutie par la Bentley que conduit de Funès. Le truquiste Pierre Durin a préparé la voiture avec des centaines de boulons explosifs qui démantibuleront la voiture en quatre secondes.

Bourvil et de Funès doivent jouer en une prise le plan de l'accident lui-même et leurs premières répliques. Plusieurs caméras permettront le montage de la scène. Puis ils vont parfaire la suite de leur dialogue en quelques prises dans les débris de la 2CV. Dans l'élan, d'ailleurs, les deux comédiens oublient un peu de leur texte. Et le film va en garder une incohérence que Gérard Oury ne pourra pas corriger au montage : debout dans les débris de la voiture, Saroyan tend un bristol à Maréchal et lui dit « Voici ma carte, mon agent d'assurances vous contactera ». Puis il prend congé sans avoir pris les coordonnées de son interlocuteur. Or, quand Maréchal vient le voir à son bureau, il lui dit : « Je vous ai fait téléphoner ce matin. »

« Antoine Maréchal. – C'est une catastrophe.

Léopold Saroyan. – Quoi ? Qu'est-ce qu'il y a ?

— Regardez-moi ça.

— Qu'est-ce qu'il y a ?

— Qu'est-ce qu'il y a ? Qu'est-ce qu'il y a ?

— C'est pas grave, qu'est-ce qu'il y a ?

— Qu'est-ce qu'il y a, vous voyez bien qu'est-ce qu'il y a. Maintenant, elle va marcher beaucoup moins bien, forcément. Je vous en prie, ne vous gênez pas, marchez dessus !

— C'est pas grave.

— Mais vous en avez de bonnes ! “C’est pas grave !” Qu’est-ce que je vais devenir, moi ?

— Eh bien un piéton.

— Mais mes vacances sont foutues. Je partais pour l’Italie.

— Ecoutez, prenez l’avion, ça va plus vite.

— Mais je ne suis pas pressé.

— Eh bien alors moi je suis pressé, là ! En voilà assez ! C’est fini, oui ?

— Mais je vous en prie...

— Voici ma carte, mon agent d’assurances vous contactera.

— Il y en a qui ne manquent pas de culot ! Avec sa grosse bagnole. (Il regarde la carte.) Léopold Saroyan, président-directeur-général. J’m’en fous ! »

Dialogue d’Antoine Maréchal (Bourvil) et Léopold Saroyan (Louis de Funès) dans *Le Corniaud*.

Peu importe. Albert Jurgenson, le plus respecté des monteurs français, se met au travail sur le film et l’extraordinaire moisson d’images de Gérard Oury. *Le Corniaud* s’annonce comme la sortie de la semaine du 24 mars 1965. Aucun autre film majeur n’est prévu cette semaine-là et sept salles parisiennes sont réservées pour un total de 4 978 places (Bosquet, Madeleine, Mercury, Max-Linder, Mistral, Images et Publicis-Orly). Le film d’Oury se place comme prévu en tête des fréquentations, à Paris comme à Bordeaux (seule ville de province à voir le film la première semaine, puisque c’est là que se termine l’odyssée d’Antoine Maréchal et Léopold Saroyan), où l’Olympia écrase toute concurrence avec 12 322 entrées en six jours.

La critique est assez franchement favorable au *Corniaud*, à commencer par *Le Monde* qui voit là « une très heureuse surprise ». Certes, une bonne partie des critiques reprochent son titre au film, « corniaud » étant encore un terme franchement argotique. Mais *Le Canard enchaîné* résume : « Voilà un excellent film commercial qui est un divertissement touristique, plein de mouvement et de jolis paysages, sans oublier deux jolies filles. Et puis il y a un fameux tandem ! »

Les *Cahiers du cinéma*, qui célèbrent depuis des années Louis de Funès en éreintant les films dans lesquels il apparaît, parlent du début du film en évoquant « l’efficacité et la précision des grandes comédies américaines » et « l’une des meilleures séquences du pauvre cinéma comique français », mais regrettent qu’on le voie de moins en moins à l’écran au fur et à mesure que le film avance. Surtout, Gérard Oury est coupable de trop mêler les

genres : « On veut amuser, divertir, émouvoir, apitoyer, donner envie et (même) faire compatir ou méditer : c'est assez pour **Don Quichotte**, trop pour **Le Corniaud**. La comédie ne souffre ni le trop juste ni le trop-plein, elle requiert le juste du trop, seul moteur d'effraction du sens. » Ce n'est donc pas un enthousiasme unanime.

« On aurait tort de classer d'emblée **Le Corniaud** dans la catégorie habituelle des films commerciaux qui partent gagnant parce que les noms de Bourvil ou de Louis de Funès sont en tête d'affiche. Connaissant les facilités de la recette, nous sommes bien loin du numéro clownesque de ces acteurs populaires, dans la recherche beaucoup plus ambitieuse du monde des premiers films de Laurel et Hardy. Si la tentative n'a pas entièrement abouti, il faut tout de même reconnaître la sincérité, le soin et la conviction dont Gérard Oury a fait preuve cette fois-ci (...) **Le Corniaud** prenant le chemin inverse des films comiques à la mode, donne au gag la priorité sur le mot d'auteur. Félicitons donc Oury d'avoir su échapper à Michel Audiard... Débarrassé de "l'esprit français", le cinéma retrouve aussitôt sa fraîcheur et sa naïveté. (...) Qu'un tel film connaisse un large succès populaire ne peut que servir la cause d'un cinéma commercial estimable. Les visées de **Le Corniaud** sont honnêtes, et Gérard Oury a le mérite de ne pas piper les dés. » Henry Chapier, *Combat*, 25 mars 1965.

« Nous déclarons Louis de Funès vainqueur aux points et nous en sommes le premier étonné. Son comique, efficace au théâtre, perdait beaucoup à l'écran. Louis de Funès a longtemps fait devant la caméra les grimaces qui lui réussissaient sur scène. C'était compter sans le grossissement du cinéma. Un seuil était franchi. Nous étions plus gênés qu'amusés. Mais voici que pour la première fois sans doute (...), Louis de Funès a discipliné son visage, trop parlant pour le cinéma du même nom. (...) C'est une marionnette gesticulante, mais qui a des méchancetés bien humaines. Un agité glapissant, mais moins proche des singes hurleurs que de quelques personnes de notre connaissance. » Claude Mauriac, *Le Figaro Littéraire*, 26 mars 1965.

Mais ce qui est imprévu, c'est qu'il survienne avec **Le Corniaud** un phénomène unique dans l'histoire : pendant quatre semaines, le nombre de spectateurs augmente dans les salles d'exclusivité parisiennes. 71 274 spectateurs en première semaine, 71 359 pour la deuxième, 80 241 pour la troisième, 81 922 pour la quatrième. C'est le reflet exact de la sentence de Jean de Baroncelli dans *Le Monde* : « une très heureuse surprise »... Car le bouche à oreille est exceptionnel, de plus en plus de spectateurs allant voir un film qui ne les attirait pas a priori, qu'ils soient rebutés par Bourvil, par Louis de Funès ou par le genre comique. Outre la renommée personnelle des deux acteurs, c'est la victoire de Gérard Oury, de Robert Dorfmann et de leur théorie d'un cinéma populaire correspondant aux évolutions récentes des goûts et des pratiques culturelles. Le raide, l'exigeant, le cinéphile critique Henry Chapier de *Combat* ne disait pas autre chose lorsqu'il évoquait à la sortie de **Le Corniaud** « un cinéma commercial estimable ».

Semaine après semaine, toutes les nouvelles sorties mordent la poussière : *Le Gentleman de Cocody* de Christian-Jaque avec Jean Marais, *La 317^e Section* de Pierre Schoendoerffer, *Passeport*

diplomatique agent K8 avec Roger Hanin, Le Vampire de Düsseldorf de Robert Hossein, le western Major Dundee de Sam Peckinpah, Le Journal d'une femme en blanc de Claude Autant-Lara, Alphaville de Jean-Luc Godard avec Eddie Constantine... En province, Le Corniaud accomplit aussi des prodiges : pour la première fois de son histoire, Le Béarn, plus grand cinéma de Pau, prolonge un film au-delà de quatre semaines ; performances com-parables au Drakkar de Saint-Lô, au Club de Bordeaux, à l'ABC du Mans ; records absolus de première semaine à Orléans et Angers... Il faut exploiter le prodige : soixante-douze copies sont en service simultanément dans toute la France. Ce n'est qu'en huitième semaine que Le Corniaud cède la première place des fréquentations à Paris, face au Grain de sable, polar avec Pierre Brasseur, et La Rolls-Royce jaune, comédie à sketches avec Rex Harrison, Jeanne Moreau et Shirley MacLaine. Il attire encore 30 850 spectateurs, ce qui porte son total à 516 284 entrées en huit semaines.

Meilleures entrées à Paris, semaine du 24-26 mars au 30 mars-1^{er} avril 1965 :

1. – Le Corniaud (1^{re} semaine) : 71 264 en-trées
2. – Goldfinger (6^e semaine) : 41 504 en-trées
3. –Le Majordome (1^{re} semaine) : 28 418 en-trées
4. –L'Invasion secrète (2^e semaine) : 21 493 entrées
5. –Moi et les hommes de 40 ans (2^e se-maine) : 19 382 entrées

Meilleures entrées à Paris, semaine du 31 mars-2 avril au 6-8 avril 1965 :

1. –Le Corniaud (2^e semaine) : 71 359 en-trées
2. –Goldfinger (7^e semaine) : 47 772 en-trées
3. –Passeport diplomatique agent K8 (1^{re} se-maine) : 40 247 entrées
4. –Le Gentleman de Cocody (1^{re} semaine) : 38 276 entrées
5. –La 317^e Section (1^{re} semaine) : 31 530 en-trées

Meilleures entrées à Paris, semaine du 7-9 au 13-15 avril 1965 :

1. –Le Corniaud (3^e semaine) : 80 241 en-trées
2. –Goldfinger (8^e semaine) : 52 317 en-trées

3. –Le Vampire de Düsseldorf (1^{re} semaine) : 41 034 entrées
4. –Le Gentleman de Cocody (2^e semaine) : 41 008 entrées
5. –L'Incroyable Randonnée (1^{re} semaine) : 33 141 entrées

Meilleures entrées à Paris, semaine du 14-16 au 20-22 avril 1965 :

1. –Le Corniaud (4^e semaine) : 81 922 en-trées
2. –Goldfinger (9^e semaine) : 53 018 en-trées
3. –Major Dundee (1^{re} semaine) : 51 220 en-trées
4. –Cent briques et des tuiles (2^e semaine) : 41 186 entrées
5. –Le Vampire de Düsseldorf (2^e semaine) : 36 730 entrées

C'est alors que Louis de Funès est à ces sommets (et qu'il vient de commencer *Le Gendarme* à New York aux studios de Billancourt) qu'il figure pour la première fois au palmarès des victoires du cinéma français, organisées depuis une douzaine d'années par la presse. Deux collèges votent : les directeurs de salles, sous l'égide du Film français, et les spectateurs qui découpent leur bulletin de vote dans *Le Figaro* ou *Cinémonde*. Pour chacun des collèges, six prix : film, acteur et actrice étrangers, film, acteur et actrice français. Ce sont les directeurs de salles qui accordent la victoire 1965 de l'acteur français à Louis de Funès pour *Le Gendarme de Saint-Tropez*. Les spectateurs choisissent dans la même catégorie Jean Marais pour son rôle dans *Fantômas*. Dans le numéro du Film français qui publie les résultats, une pleine page de publicité annonce que « Jean Marais tournera à partir du 26 juillet : *Fantômas* revient », sans un mot sur Louis de Funès, évidemment.

Le Corniaud poursuit jusqu'à l'automne sa florissante carrière en exclusivité, avec quelques jolies performances relatives : début juillet, nouvelle deuxième place pour sa quinzième semaine ; une troisième place en août pour sa vingt et unième semaine... Quand *Goldfinger*, un des plus prospères des James Bond, quitte l'affiche en vingt-cinquième semaine avec 83 2879 entrées au compteur, il a été largement dépassé par *Le Corniaud*. Le 23 septembre, le film d'Oury quitte les salles d'exclusivité après avoir attiré 915 097 spectateurs parisiens en vingt-sept semaines. On parle dans les journaux spécialisés de 30 millions de francs de recettes en salles dans toute la France – le cap des six millions de spectateurs approche. Au 31 décembre 1966, *Le Corniaud* a été vu par 7 711 000 spectateurs ; au 31 décembre 1967, ils seront 8 517 000 ; au 31 décembre 1968, ils seront 9 069 000. Au total 11 740 000 spectateurs verront en France *Le Corniaud*

avant qu'il ne devienne un autre classique de la télévision. Pour Gérard Oury, pour Bourvil comme pour Louis de Funès, ce record ne sera battu que par La Grande Vadrouille.

Colères de légende et légende des colères

De Funès en colère, tout le monde voit ce dont il s'agit : les coups que le maréchal des logis-chef Cruchot porte aux autres gendarmes, les cavalcades hurlantes à travers l'écran, la brutalité des formules (« Foutez-moi le camp ou j'te tape » dans *Hibernatus*), le massacre d'un bateau à coups de pelle dans *Le Petit Baigneur*... On imagine si bien ses colères que l'on y croit, de même que l'on croit qu'elles ressemblent à Louis de Funès.

La rumeur du métier s'en charge : dès ses premiers succès au théâtre et au cinéma, la presse rapporte les échos de mouvements d'humeur, d'emportements, de colères. Lui-même, très vite, s'amusera à entretenir la légende. En 1968, il dira à Jacqueline Cartier de *France-Soir*, qui vient l'interviewer sur le tournage du *Tatoué* : « Quand je joue au théâtre, j'ai la réputation de me brouiller avec tout le monde. C'est vrai, mais c'est exprès. Je lui fais tellement peur que toute la troupe joue sans rigoler. Dans une pièce comique, c'est le public qui doit rire, pas nous. Et comme je suis moi-même rieur de nature, faire régner la terreur est le seul truc que j'ai trouvé pour que tout le monde soit sérieux. »

Pourtant, avec une belle unanimité, les témoins que nous avons interrogés démentent la légende d'un Louis de Funès colérique. Capable de mauvaise foi, inquiet, parfois rugueux, mais certainement pas fidèle au personnage trépanant et soupe au lait de ses films. Maurice Risch : « J'ai fait cinq films avec lui et je ne l'ai jamais vu en colère. Pourtant, il en a eu l'occasion ! » Mylène Demongeot : « En trois *Fantômas*, je ne l'ai jamais vu ronchon. » Gérard Oury a vécu la crise que l'on vient d'évoquer sur *Le Corniaud*, puis a tourné *La Grande Vadrouille*, *La Folie des grandeurs* et *Les Aventures de Rabbi Jacob* avec de Funès. Pourtant, il est affirmatif : « Ce n'est pas seulement que je ne me souviens pas : je ne l'ai jamais vu en colère. »

Florence Moncorgé-Gabin donne une piste : « Jamais un mot plus haut que l'autre. Je ne l'ai jamais vu en colère. Quand il y avait un problème, il discutait calmement. Parfois, il faisait une petite réflexion, mais plutôt sur le mode de la plaisanterie. » Jean-Paul Schwartz, cameraman sur sept films de Louis de Funès, fait partie des techniciens que l'acteur demande explicitement à la production et il confirme : « Il était très aimable avec tout le monde sur le plateau, on n'avait pas l'impression d'un acteur dans sa tour d'ivoire qui méprise les techniciens – c'était même plutôt le contraire. Mais il fallait travailler. Il ne supportait pas que les gens ne fassent pas ce pour

quoi ils étaient payés. Il n'y avait pas d'éclat, mais des soupirs, des petites remarques acides. »

En effet, l'auteur a reçu le témoignage d'un technicien avouant avoir été, lors d'un Gendarme qui était le deuxième tournage de sa carrière, d'une désinvolture très adolescente. « Comme on attendait pour commencer que je sois en place, de Funès m'a dit une phrase comme "tu veux que je le fasse à ta place ?" Il n'avait pas élevé la voix, il n'avait pas fait de grimace et j'ai pris ça pour une petite vanne comme on en entend tous les jours sur un plateau et je n'y ai pas fait plus attention que ça. Je ne crois pas avoir mis plus de cœur à l'ouvrage pour autant. Le lendemain, on m'a fait ranger le matériel dans le camion et je n'ai plus mis les pieds sur le plateau jusqu'à la fin du film. On m'a fait comprendre plus tard que de Funès m'avait trouvé insupportable et qu'il s'était énervé à cause de moi. Or je n'avais rien vu, rien compris : je ne le connaissais que par ses films et je n'avais pas l'impression de l'avoir vu s'énervé. »

Parfois, cependant, de Funès se laisse gagner par la colère. Mais ce sont des colères qui ne ressemblent guère à ce qu'imagine le grand public : peu de mots, de très brèves manifestations éruptives, de lourds silences très tendus et surtout le claquement de la porte de sa loge. Car Louis de Funès boude plus qu'il ne crie. Edouard Molinaro, sur Oscar puis sur Hibernatus, en sera plusieurs fois la cible. Il raconte : « Dans ces moments-là, il se renfermait, il tournait le dos, ce n'était pas du tout les explosions qu'on voyait à l'écran. Mais ses colères à l'écran lui ressemblaient peut-être davantage. Elles me semblent être la surexpression d'une vérité, la surexpression de quelque chose qui existe de manière très profonde chez lui. »

14. – L'adieu au noir et blanc

(des Bons Vivants au Grand Restaurant, 1965-1966)

Avant d'enchaîner les trois films historiques de son été de génie, Le Gendarme de Saint-Tropez, Fantômas et Le Corniaud, Louis de Funès avait travaillé avec plaisir avec Georges Lautner. Celui-ci lui propose un petit film tout à fait dans l'esprit de bien des productions auxquelles il a participé dans ses années de noir et blanc. Il s'agit d'un film à sketches sur un seul thème, comme Le Diable et les dix commandements ou Les Veinards. Michel Audiard a écrit trois histoires autour d'une lanterne rouge, ustensile qui fut longtemps le signe distinctif des maisons closes. D'abord, une maison ferme, au désespoir de ses patrons et de ses pensionnaires, à la suite de la promulgation de la loi Marthe Richard, en 1946 ; la plus douée des « jeunes filles » se voit remettre la lanterne rouge qui vient d'être décrochée du porche. Dans la seconde histoire, sont jugés les deux cambrioleurs minables qui ont emporté la lanterne en cambriolant le domicile de l'ancienne prostituée, entre-temps devenue baronne. Dans la troisième histoire, un brave assureur de Bourges porte secours à une jeune femme charmante rencontrée tard un soir dans sa rue ; il lui offre asile, puis à une des amies de la jeune femme, les messieurs du conseil d'administration de son association sportive proposant de se retrouver chez lui une fois par semaine. Peu à peu et à son insu, bien des choses changent dans sa maison, pour le fronton de laquelle on lui offre une lanterne rouge.

« Héloïse. – Il nous suit !

Léon Haudepin. – Ça va se terminer par des atémis, un cinquième de hanche et des prises au sol car je suis ceinture bleue !

— Avec vos yeux gris, ça doit bien vous aller.

— Ecoutez, mademoiselle, si vous le permettez, je vais vous raccompagner jusqu'à votre porte.

— Je n'en ai pas. Je suis arrivée ce matin de Paris. J'ai fait tous les hôtels. Complet partout à cause du congrès. Vous êtes marié ?

— Je n'ai pas ce plaisir.

— Alors emmenez-moi chez vous. Mais juste cinq minutes. Il croira que je reste et il s'en ira.

— Comment ça il croira que vous restez ! Mais c'est justement ce que je ne veux pas. Ecoutez mademoiselle, j'ai une réputation à soutenir. »

Conversation d'Héloïse (Mireille Darc) et Léon Haudepin (Louis de Funès), suivis par un policier dans *Les Bons Vivants*.

Le bourgeois berruyer sera donc Louis de Funès, l'angélique Héloïse étant Mireille Darc et son amie, Bernadette Lafont. Parmi les amis du conseil d'administration, Jean Richard, qui fait là son dix-septième et dernier film avec lui. Georges Lautner tourne son sketch à partir du 15 janvier 1965 aux studios de Billancourt : « C'était Louis le moteur de l'histoire et il était assez déconnant. Au début, il est très sérieux, très digne, puis il finit par s'habiller en maquereau, mais sans rien perdre de sa distance un peu bourgeoise. » Mireille Darc a le souvenir d'« un film avec beaucoup d'improvisation. On se sentait tous très libres, on a tous déliré ». Et, de fait, le plaisir de Louis de Funès est manifeste. Pour la dernière fois, il se met en bouche un dialogue de Michel Audiard tout en déployant une réjouissante palette de mines, de mimiques, de grimaces, de petits airs douloureux ou scandalisés.

A ce moment-là, *Les Bons Vivants* doit avoir une distribution européenne : on parle dans la presse corporative d'Ugo Tognazzi et de Jean-Claude Brialy pour les sketches suivants. Puis il semble bien que le film se soit ensuite trouvé encalminé pendant des mois, puisque le tournage des deux derniers sketches (réalisés par Gilles Grangier avec Bernard Blier, Darry Cowl, Andréa Parisy, Jean Lefebvre...) ne s'achèvera que fin septembre. Le dernier film à sketches de Louis de Funès va dès lors sortir dans les pires conditions commerciales. Car, entre-temps, s'est tourné *Le Gendarme à New York*.

En effet, l'idée d'une suite a été évoquée dès le tournage du *Gendarme de Saint-Tropez*. Richard Balducci, Jean Girault et Louis de Funès y réfléchissent. Les producteurs, dès la sortie du film, réalisent quel est son potentiel à l'exportation. Faire voyager le gendarme ? On pense à Mexico, à Tokyo. Mais Balducci connaît bien New York, le France – plus gros paquebot transatlantique et fierté nationale – est toujours à la recherche d'une publicité originale... Si Cruchot et sa brigade partent à New York, c'est aussi parce que la Grosse Pomme est un des rares lieux qui soient parfaitement intelligibles et familiers à tous les spectateurs au monde. Et la SNC exporte massivement le premier film de la série, ce qui promet d'en faire un des films les plus profitables de la décennie pour le cinéma français. Au festival de Cannes 1965, René Pignères est fier d'annoncer douze millions de francs de recettes en sept mois sur le seul marché français. Il faut ajouter vingt-six semaines d'exclusivité à Bruxelles, vingt-trois à Montréal, quatorze à Québec, la vente du film en URSS, à Hong Kong, au Pakistan, en Amérique latine, dans toute l'Europe et aux Etats-

Unis. Et le prochain film du Gendarme est déjà pré-vendu auprès de distributeurs étrangers avant le premier tour de manivelle.

Le Gendarme de Saint-Tropez est sorti le 11 septembre 1964, le tournage du Gendarme à New York commence fin avril 1965 : un délai particulièrement court. L'emploi du temps de Louis de Funès permet encore de monter un film en quelques mois, et c'est sans doute la dernière fois de sa carrière. Jacques Vilfrid et Jean Girault ont travaillé très vite, la dernière version de leur scénario comportant une proportion inusitée de scènes qui ne seront finalement pas tournées, comme une escale par Paris et ses monuments avant que les gendarmes ne parviennent au Havre pour embarquer sur le France.

Le projet du Gendarme à New York n'est pas la seule idée caressée par l'équipe du Gendarme de Saint-Tropez : le 4 décembre 1964, une des plumes les mieux informées de la presse, France Roche, écrit dans France-Soir que de Funès « dirigera pour ses débuts dans la mise en scène un acteur qu'il connaît bien : lui-même. Et il a choisi un rôle qu'il sait par cœur, celui du Gendarme de Saint-Tropez dans une nouvelle aventure où il sera à la fois gendarme et agent secret ».

Donc, choisie pour représenter la France à un congrès international de gendarmerie, la brigade de Saint-Tropez part au complet pour New York. Or Nicole, la fille de Cruchot, rêve de visiter les Etats-Unis. Elle s'embarque comme passagère clandestine sur le France. A son débarquement, elle est repérée par un journaliste à qui elle raconte qu'elle est orpheline. Il l'invite à participer à un show télévisé où sont aussi invités les gendarmes de Saint-Tropez. Cruchot se lance à sa poursuite dans les rues de New York, ce qui entraîne évidemment une belle série de rebondissements et une nouvelle série de panoplies et de déguisements variés pour de Funès. Evidemment, tout est bien qui finit bien et, évidemment, le scénario multiplie les allusions aux thématiques de l'époque. On voit ainsi Cruchot se soumettre à une extravagante consultation chez le psychanalyste ou se trouver pris dans un ballet directement inspiré de West Side Story (d'ailleurs, c'est une des rares fois de la carrière de Louis de Funès que l'on danse tout autour de lui sans qu'il participe à la chorégraphie).

Le tournage commence – comme c'en sera l'habitude – par la fin et le défilé des gendarmes sur le port de Saint-Tropez. Puis toute l'équipe de tournage prend place sur le France le 5 mai, pour tourner en cinq jours la traversée des gendarmes, leur concurrence avec la délégation italienne et quelques grands numéros comme la leçon d'anglais. Là, Cruchot se lance dans ce qui est peut-être la plus vertigineuse de ses démonstrations de mesquinerie envers ses subordonnés et de veulerie devant son supérieur – une scène qui n'était pas, à l'origine, prévue au scénario.

La traversée est agréable, évidemment, malgré le mal de mer qui saisit

une bonne partie de l'équipe, dont Louis de Funès. Pour travailler les jours de fort tangage, ils procèdent comme les marins eux-mêmes : une ou deux pommes de terre au four toutes les heures. La production a réservé assez de cabines et de salons pour que le tournage se déroule dans de bonnes conditions. Les journées de travail sont normales, techniciens et acteurs profitant des commodités et du confort du paquebot dès la fin des prises de vues. La production offre même aux passagers une projection du *Gendarme de Saint-Tropez*.

Mais un incident survient, néanmoins, qui va obliger Jacques Vilfrid à retoucher son scénario : à la suite d'une violente dispute avec Jean Girault, Jean Lefebvre quitte le tournage. Cela explique dans le film la maladie de Fougasse, son hospitalisation puis son absence de toutes les activités de la brigade à New York... sauf sa descente de taxi au cours de laquelle il se casse une jambe... scènes tournées après le retour en France de toute l'équipe, comme toutes ses scènes à l'hôpital. D'ailleurs, les scènes sur le terrain de base-ball ou dans le quartier italien de New York seront aussi tournées en France.

« Cruchot. – Vous avez fini de faire le clown ?

Fougasse. – Je ne fais pas le clown, chef, je suis emmêlé, là.

— Alors démêlez-vous et que ça saute ! Vite !

— Oui, oui, chef.

Gerber. – Cruchot ! Cruchot, je suis très mécontent. Les Italiens sont au complet, eux, et ils nous narguent. Moi j'ai un absent et deux comiques !

Cruchot (à Fougasse). – Dites, approchez-vous... Je vous hais.

Fougasse. – Oui chef.

— Vous ne le dites à personne, hein ?

— Non, non chef.

— Merci, vous êtes gentil.

— Je vous remercie, chef. »

Dialogue entre Cruchot (Louis de Funès), Fougasse (Jean Lefebvre) et Gerber (Michel Galabru) lors de l'exercice d'alerte sur le France dans *Le Gendarme à New York*.

Les acteurs découvrent un confort de tournage nouveau. Ce n'est pas encore le quasi-farniente que décriront certains pour les *Gendarme* suivants, ne serait-ce que parce qu'une petite partie du film seulement est tournée à Saint-Tropez, mais les moyens sont sans commune mesure avec le premier épisode. Déjà, les cachets ont au moins doublé.

« This simple situation comedy has turned out to be one of the top grossers of the season here, and has even had a sequel, *Le Gendarme à New York*, already finished. It also made a star of middle-aged comedian Louis de Funès. Film seems somewhat sparse for any arty or good play-off chances abroad. But dualer possibilities are there on its fair comedic flair. (...) De Funès is the main asset with his cannily timed and conceived slow burns, harmless maliciousness and disarming selfishness. In short, he sums up the slightly distrustful French everyman, with an evident lack of spite. This is turning him in a big name here. (...) It is mainly a passable comedy because de Funès has more talent than his material. » *Variety*, 25 août 1965.

A New York, les règles syndicales imposent l'embauche d'une seconde équipe technique américaine, qui dans les faits ne tourne pas grand-chose. Les quatre semaines de tournage aux Etats-Unis sont néanmoins très heureuses. Cela ne veut pas dire que *Le Gendarme de Saint-Tropez* est bien acclimaté outre-Atlantique : quand le film sort aux Etats-Unis, à l'été 1965 (et alors que *Le Gendarme à New York* finit d'être tourné en France), le tout-puissant hebdomadaire hollywoodien *Variety* juge qu'il s'agit d'« une comédie acceptable, surtout parce que de Funès a plus de talent que son rôle ».

*

* *

Mais, au moment de la sortie française du deuxième *Gendarme*, à la fin octobre 1965, Louis de Funès ne peut avoir qu'un sentiment ambigu devant la lutte autour de son nom : *Les Bons Vivants* doit sortir dans les salles d'exclusivité le jeudi 28 et *Le Gendarme à New York*, le vendredi 29. Producteurs et distributeurs se rejettent mutuellement la faute de cette collision qui en dit long sur l'importance qu'a prise depuis quelques mois Louis de Funès au box-office. Aucun des deux distributeurs, SNC pour *Le Gendarme à New York* et les Films Corona pour *Les Bons Vivants*, ne cède : les deux films sortiront donc en même temps. D'ailleurs, cela a été une course de vitesse pour que le film de Grangier et Lautner rattrape celui de Girault, terminé le 10 juillet : l'ultime sketch des *Bons Vivants* a été terminé le 23 septembre et les copies ont été prêtes le 27 octobre pour une sortie le 28. Louis de Funès n'a pas obtenu le décalage d'au moins deux semaines qui lui semblait nécessaire pour que les deux films aient chacun le maximum de chances. Le toujours indulgent Robert Chazal a beau titrer « Doublé gagnant » en groupant ses deux critiques, la collision des deux films exaspère plutôt. Mais de Funès domine vraiment. En cette dernière semaine d'octobre 1965, il est à l'affiche de seize cinémas parisiens : *Le Gendarme à New York* dans six salles, *Les Bons Vivants* dans quatre salles, mais toujours *Le Gendarme de Saint-Tropez* dans cinq salles et *Fantômas* dans une salle. Seuls John Wayne et Bourvil font mieux,

respectivement dans vingt-deux et dix-huit salles.

« Les Bons Vivants montreront à l'étranger une France amoralisée et contente de l'être. Cette vision peu flatteuse que l'on donne de nous-mêmes plaira peut-être aux touristes amateurs du "Paris by night", mais on préférerait les attirer par d'autres moyens. »
L'Aurore, 29 octobre 1965.

« Quand on en arrive à éprouver des nausées jusqu'à l'écœurement, le seul acte critique c'est de quitter la salle ! J'ai supporté stoïquement une heure de cette mélasse scabreuse que M. Dorfmann (l'un des plus dynamiques producteurs français) a payé à prix d'or à Michel Audiard : j'envie Louis Chauvet [le critique du Figaro] de pouvoir supporter jusqu'au bout ce déferlement d'images salaces et libidineuses, et de pouvoir informer ses lecteurs en toute sérénité, alors que tout dans un tel film retourne l'estomac le plus aguerri ! » Combat, 29 octobre 1965.

« Encore un festival de Funès. Alors là, c'est complet : on ne se contente plus de patauger dans la fantaisie laborieuse. On dégringole dans la vulgarité et on atteint le tréfonds de la bassesse. » Le Canard enchaîné, 3 novembre 1965.

Il a obtenu en revanche que *Le Gendarme à New York* soit projeté, pour sa première séance, devant des spectateurs payants et non devant un public d'invités. Il restera même à deux séances consécutives au Balzac pour mieux guetter leurs réactions. André Hunebelle assiste à la première séance et dit à la presse combien il est rassuré, après avoir craint que le public ne s'amuse pas à un deuxième *Gendarme*. Lui-même vient de tourner son deuxième *Fantômas* avec Louis de Funès. La critique se partage en deux camps, d'une manière qui sera pendant quelques années réglée par un rite à peu près immuable. Louis Chauvet, du *Figaro*, attaque son papier par un propos tout droit : « Inutile d'épiloguer. Ce film plaira vraisemblablement au grand public. Le club des moralistes va redoubler de clameurs. » Et, justement, ce « club »-là grogne, par exemple avec Henry Chapier dans *Combat* : « Estimant qu'il ne suffisait pas d'un *Gendarme de Saint-Tropez* pour déplorer la sottise du cinéma français, Jean Girault, encouragé par les producteurs, récidive »...

Quant aux *Bons Vivants*, les défenseurs des bonnes mœurs parviennent à se hérissier le poil et à retrouver pour deux ou trois paragraphes des aigus de dames patronnesses effarouchées. Dans *L'Aurore*, dans *Combat* et même dans *Le Canard enchaîné*, on parle morale, ce qui sans doute enchante Lautner et Audiard. Mais bien plus cruel est ce que disent les critiques quand ils parlent de cinéma : les deux premiers sketches sont éreintés, seul le troisième trouve grâce aux yeux de quelques journaux. Louis Chauvet, notamment, prend parti dans *Le Figaro* : « de Funès – bien secondé par Mireille Darc – augmente les motifs de bonne humeur. Il montre une drôlerie dont ses rares contempteurs devraient étudier plus sereinement le processus et reconnaître l'importance. »

La vraie question de ces jours-là est de savoir si, au box-office, Louis de Funès fera mieux que Louis de Funès. Déjà, *Le Gendarme à New York* est plus performant que *Le Gendarme de Saint-Tropez* : avec six salles totalisant 4 170 places par séance (Balzac, Helder, Scala, Vivienne, Delambre, Artistic), le nouveau film attire 68 585 spectateurs, contre 61 127 au précédent, treize mois plus tôt, dans une combinaison de sept salles et 6 195 places. *Le Gendarme à New York* relègue loin à la huitième place du classement hebdomadaire *Les Bons Vivants* qui, avec 37 224 entrées, fait certes mieux que *Des pissenlits par la racine*, le précédent Lautner-de Funès (29 830 entrées en première semaine en mai 1964). Innovation : soixante-quinze copies du film sont diffusées en France et en Belgique, qui totalisent 700 000 spectateurs en première semaine.

Mais les aventures américaines de Cruchot cèdent la première place du classement parisien dès la semaine suivante et l'arrivée dans une combinaison ambitieuse de huit salles et 8 658 places (plus du double !) d'une autre suite, le film d'action *Le Tigre se parfume à la dynamite* de Claude Chabrol avec Roger Hanin. *Le Gendarme à New York* finira ses quinze semaines d'exclusivité avec 439 706 entrées à Paris... mais 6,3 millions de spectateurs pour sa première exploitation sur la France entière. Quant aux *Bons Vivants*, le dernier film en noir et blanc de Louis de Funès s'enfonce rapidement dans les profondeurs du classement, pour totaliser 118 557 entrées en sept semaines. Il faudra six ans et quinze autres films pour que Louis de Funès fasse un score d'exclusivité aussi bas. Mais, de toute manière, il ne jouera plus dans des films de si faible ambition, il ne jouera plus dans des films à petit budget, il ne jouera plus que pour être tout en haut de l'affiche.

Meilleures entrées à Paris, semaine du 27-29 octobre au 2-4 novembre 1965 :

1. – *Le Gendarme à New York* (1^{re} semaine) : 68 585 entrées
2. – *Les Grandes Gueules* (2^e semaine) : 51 961 entrées
3. – *Le Tonnerre de Dieu* (8^e semaine) : 49 915 entrées
4. – *Les Quatre Fils de Katie Elder* (3^e semaine) : 47 254 entrées
5. – *Ces merveilleux fous volants* (4^e semaine) : 46 604 entrées
6. – *Lord Jim* (2^e semaine) : 45 490 entrées
7. – *Ipccress danger immédiat* (2^e semaine) : 45 295 entrées
8. – *Les Bons Vivants* (1^{re} semaine) : 37 224 entrées

Quelques mois après la sortie de son premier Fantômas, André Hunebelle pense déjà à poursuivre l'exploitation du personnage, sans consentir encore à une comédie pure. Il confie ainsi à la presse qu'il pense à un nouveau film, « avec, bien entendu, Jean Marais et Mylène Demongeot. Ce film s'intitulera Fantômas contre Interpol. Ce sera plein d'exotisme. Il se déroulera, peut-être, dans un pays de pétrole saharien. » Point de Louis de Funès et point de comique dans ce projet de second Fantômas... Or, entre-temps, l'acteur est monté aux sommets du box-office. Et c'est lui qui, dès le scénario, prend de plus en plus de poids relatif par rapport à son partenaire. Celui-ci n'a pas eu de succès comparable aux siens. Au contraire, même : Le Gentleman de Cocody de Christian-Jaque, sorti en avril 1965, fait pâle figure auprès de l'écrasante réussite du Corniaud.

Dans le scénario de Fantômas se déchaîne, Juve et Fandor vont travailler main dans la main, puisque Fantômas revient. En effet, un an après la fuite du malfaiteur à la fin du premier film, le jour même où Juve reçoit la Légion d'honneur, Fantômas annonce son retour. Il enlève un savant atomiste avec l'intention de l'obliger à mettre au point une arme qui fera de lui le maître du monde. Mais il faut impérativement qu'il enlève également le professeur Lefebvre, dont les recherches sont complémentaires. Aussi Fandor prend-il l'apparence du professeur en espérant que Fantômas cherchera à l'enlever – ce qui permettra son arrestation à un congrès scientifique à Rome. Le plan échoue parce que Fantômas aussi se grime en professeur Lefebvre et que le professeur Lefebvre lui-même vient à Rome. Fantômas alors enlève Hélène et son petit frère, Michou, qui était du voyage. Après une série de rebondissements rocambolesques, Juve et Fandor sont sur le point d'arrêter Fantômas dans son repaire installé sous le Vésuve mais le génie du Mal parvient à s'enfuir à bord d'une DS Citroën qui se transforme en avion et disparaît dans le ciel.

Jean Halain « sert » bien Louis de Funès en scènes comiques, de préférence hors la présence de Jean Marais. Il va lui proposer une série de travestissements dans la veine du clochard qui, dans Fantômas, se fait embarquer par des gardiens de la paix alors qu'il espionne les fenêtres de Fandor. A Jean Marais, donc, les heures de maquillage pour composer le professeur Lefebvre et ses variantes en Fantômas déguisé en professeur Lefebvre et en Fandor déguisé en professeur Lefebvre ; à Louis de Funès les déguisements drolatiques d'un colonel italien, d'un valet de chambre de l'hôtel Hilton, d'un employé des Wagons-Lits, d'un évêque, d'un pirate... La performance de Marais dans ses changements d'identité est éclipsée par les travestissements spectaculaires de de Funès et par ses gadgets. Car Juve, instruit par les films d'espionnage, a décidé de faire confiance à la

modernité et de se munir de gadgets : un cigare-pistolet, une jambe de bois dans laquelle se cache une mitraillette et une gabardine munie d'un faux bras, qui permet de lever deux mains – dont une fausse – quand on est tenu en respect et de tirer en passant la main droite entre deux boutons.

« Juve. – Il faut réviser vos méthodes. C'est fini la belle époque du petit hold-up hebdomadaire et des gorilles de papa. Il va falloir faire travailler un peu ça. Vous avez un cerveau alors sachez vous en servir. De quoi auriez-vous l'air si Fantômas était arrêté par un zéro-zéro quelconque ? De quoi auriez-vous l'air ? Eh bien moi je vais vous le dire. Vous auriez l'air de jean-foutre, de jean-foutre ! Voilà de quoi vous auriez l'air. (...) Les grands déploiements de force spectaculaires qui ne font qu'effaroucher l'adversaire sont démodés. Nous sommes à l'époque des agents secrets et des gadgets.

Bertrand. – Quoi ?

— Qu'est-ce que vous dites ?

— C'est moi qui voulais savoir ce que c'était que les gasettes ?

— Un gadget ? Le gadget est une petite invention secrète destinée à surprendre l'adversaire. Vous n'allez donc jamais au cinéma, non ? Alors, démonstration ! Attendez-moi là. »

Allocution du commissaire Juve (Louis de Funès) à ses subalternes, dont l'inspecteur Bertrand (Jacques Dynam), dans Fantômas se déchaîne.

Toujours coproduit avec la Gaumont, Fantômas se déchaîne est un film confortable sans être extrêmement cher : 5,5 millions de francs pour dix semaines de tournage (cinq semaines en studio, une semaine en décors naturels en France, trois semaines en Italie, une semaine de transparences pour les scènes à bord de véhicules), avec 1,4 million en numéraire apporté par chacun des deux coproducteurs. Tous les postes du budget sont bien mieux pourvus que pour le premier film, qui n'avait coûté que 3,3 millions. Evidemment, les acteurs sont mieux payés qu'au premier Fantômas. Pour Jean Marais, le contrat prévoit un forfait de 350 000 francs pour 48 jours ouvrables, « plus 50 % des recettes nettes producteur une fois que le prix de revient du film augmenté de 10 % aura été amorti par lesdites recettes, jusqu'à ce qu'il ait perçu la somme de 50 000 francs », puis « après amortissement du coût du film et des 50 000 francs prévus ci-dessus, il sera versé 5 % de bénéfices supplémentaires ». Pour Louis de Funès, il est prévu 200 000 francs pour 48 jours de tournage et « 5 % des bénéfices résultant de l'exploitation, jusqu'à 50 000 francs ». Autrement dit, si le film marche bien, Jean Marais touchera 400 000 francs plus 5 % des bénéfices supplémentaires, et Louis de Funès 250 000 francs au maximum. Pour le premier film, l'éternel jeune premier touchait 50 % de plus que Juve ; pour

celui-ci, il touche 60 % de plus, sans tenir compte des « 5 % de bénéfices supplémentaires » !

Il est vrai que le cinéma a souvent de ces hiérarchies curieuses : Jacques Dynam, l'inséparable inspecteur Bertrand qui flanque Juve, touche 20 000 francs. Et Olivier de Funès, pour son premier rôle au cinéma, est payé 2 000 francs, exactement le même prix que Robert Dalban pour ses sporadiques apparitions en directeur du journal le Point du jour, ou moitié moins que Dominique Zardi et Henri Atal, les deux inamovibles méchants de service du cinéma français. Vingt ans après le tournage de La Tentation de Barbizon, une silhouette comme le portier que fut Louis de Funès est payée 200 francs sur le tournage de Fantômas se déchaîne – 1 250 fois moins que le commissaire Juve.

En 1965, à l'époque du tournage de Fantômas se déchaîne, Mylène Demongeot a pour agent Paulette Doris, personnalité majeure de l'agence Cimura. Cimura est l'ancêtre de l'actuel Artmédia, et déjà d'une puissance hégémonique dans le cinéma français. Beaucoup d'auteurs y sont représentés pour leurs activités scénaristiques ou les adaptations de leurs œuvres, dont Marcel Aymé. Elle raconte : « Marcel Aymé m'a demandé de faire une proposition à Louis de Funès. Donc, un jour au début du tournage, je suis très fière de lui dire que Marcel Aymé veut écrire pour lui. Et je suis stupéfaite de sa réaction : il ne veut pas le rencontrer. Je reviens à la charge pendant trois ou quatre jours en essayant de le convaincre qu'il fait la boulette de sa vie, que Raimu avait eu Marcel Pagnol et que lui aura Marcel Aymé, qu'il est de manière incroyable le personnage des romans de Marcel Aymé... » L'auteur de La Traversée de Paris et le scénariste de Papa, Maman, la bonne et moi a toujours aimé ses interprétations et, ayant vu Louis de Funès dans des films récents, affirme avoir des idées d'histoires à développer à partir de la personnalité de l'acteur. Mylène Demongeot : « Louis disait "non, je ne suis pas assez cultivé, je ne peux pas rencontrer quelqu'un comme lui". Pourtant, toute l'œuvre de Marcel Aymé est remplie de petits hommes déchaînés comme lui, à commencer par Le Passe-muraille. »

Mais la série des Fantômas n'est pas le seul cycle en cours d'André Hunebelle. A soixante-neuf ans, il a tourné Furia à Bahia pour OSS 117 en quinze semaines (dont la moitié au Brésil) à partir du 1^{er} février 1965. Montage du film et tirage des copies en à peine plus d'un mois pour une sortie le 2 juillet, succès confortable (302 361 entrées en douze semaines d'exclusivité à Paris) et, aussitôt après, il attaque le chantier du deuxième Fantômas. On annonce dans la presse corporative que le tournage de Fantômas contre Interpol commencera le 19 juillet, puis que le tournage de Fantômas revient commencera le 26 juillet. Finalement, le tournage de Fantômas se déchaîne commence le 2 août aux studios de Billancourt.

Parmi les premières scènes tournées, les séquences du train Paris-Rome, avec notamment le petit Michou qui entre dans le compartiment du prétendu professeur Lefebvre, y trouve Fandor et Hélène qui s'embrassent et leur lance : « Eh, dites donc, les enfants, c'est très joli de jouer les alibis, mais je ne vis pas que d'amour et d'eau fraîche. Quand est-ce qu'on va dîner ? » Sous son lourd grimage de vieux scientifique, Fandor lui dit :

« D'accord, viens m'aider à me refaire une beauté. »

Michou, c'est Olivier de Funès qui, à quinze ans, fait ses débuts devant une caméra de cinéma. Douze ans plus tôt, son frère aîné Patrick avait fait une apparition sans lendemain dans *L'Etrange désir de monsieur Bard*. Mais là, il ne s'agit pas du fruit d'un enthousiasme de studio. Plus tard, dans le récit qu'il écrira avec son frère, il expliquera comment il s'est trouvé acteur au côté de son père : « En 1965, il me proposa de tourner quelques petits rôles à ses côtés pendant les vacances d'été. Sans jamais rien m'imposer, il estimait que je ne devais pas passer à côté d'une telle opportunité : après tout, être le fils de Louis de Funès facilitait bien les choses. Je n'avais pas à chercher de rôle, et je pouvais bénéficier de précieux conseils. » Olivier de Funès jouera dans six films de son père, *Fantômas se déchaîne*, *Le Grand Restaurant*, *Les Grandes Vacances*, *Hibernatus*, *L'Homme orchestre* et *Sur un arbre perché*, sera assistant de Jean Girault sur *Le Gendarme se marie* et abandonnera la carrière après avoir joué Oscar au théâtre. Puis il se tournera vers sa vocation de pilote de ligne. Et c'est à l'occasion du tournage en Italie de certaines scènes de *Fantômas se déchaîne* qu'il a fait son baptême de l'air.

Dans l'immédiat, il découvre de près la réalité quotidienne des tournages de son père, acteur discipliné, ponctuel, attentif aux techniciens comme à ses partenaires. Il découvre à la fois le plaisir de jouer de Louis de Funès, joyeux le matin de partir au studio, et le nœud d'angoisses, d'incertitudes et de questions qui se noue chaque jour chez l'acteur.

Très angoissé au moment de jouer sa première scène avec Jean Marais et Mylène Demongeot, il découvre la gentillesse d'acteurs qui, de toute manière, gagnent toujours à ce que leur partenaire soit à l'aise. Des années après, il résumera ainsi sa carrière : « J'ai pris beaucoup de plaisir à jouer la comédie, mais je crois que cette expérience m'a apporté plus d'angoisses que de joies. J'ai pourtant eu la chance d'être chouchouté par les metteurs en scène, et surtout par mon père, qui n'a cessé de me soutenir. Je n'ai pas eu à subir le dédain des décideurs : ils mesuraient trop le prix d'une discorde avec l'homme qui leur assurait des millions d'entrées. »

*

* *

L'ambiance sur le tournage du deuxième *Fantômas* est toujours bon enfant. De Funès prend la plupart de ses repas et passe beaucoup de temps avec la bande dont font partie Mylène Demongeot et la plupart des seconds rôles. Les acteurs ont le temps de répéter entre eux, ce qui fait des *Fantômas* des exceptions dans le rythme de travail de Louis de Funès : il y

tourne en peu de prises. Alors que quelques tensions naîtront avec Bourvil du fait qu'il avait besoin de se mettre en train pendant quelques prises, c'est exactement l'inverse avec Jean Marais, comme le raconte Mylène Demongeot : « Il répétait ses scènes avec nous et il était bon dès la deuxième ou troisième prise, parfois même dès la première, alors que Jeannot avait besoin de plus de temps. Et quand Marais demandait à Hunebelle de refaire une prise parce qu'il pensait pouvoir donner autre chose, Louis s'arrangeait pour saboter la scène, par exemple en éclatant de rire. »

Dominique Zardi, homme de main de Fantômas qui connaît bien les deux vedettes, fait remarquer que « le plus surpris de la tournure que prenait les choses a été Jean Marais. Il avait travaillé avec de Funès sur plusieurs films en lui disant “ne déborde pas, Louis”, “ce n'est pas les chargeurs réunis, Louis”... Et là il sentait bien que Hunebelle, qui était pourtant un de ses meilleurs copains, tirait parti de tout ce que pouvait donner de Funès à Juve, ce policier qui perd à tous les coups. Jeannot, lui, ne se rendait pas compte du talent de Louis ».

« André Hunebelle habille ses personnages en mesure industrielle. Il n'y a guère que Mylène Demongeot qu'il n'habille pas, ou peu. Elle est charmante. C'est la seule à donner un certain relief au film. Pour le fantastique, on repassera. Hunebelle s'en tient au décollété plongeant. (...) Que tourne-t-on ? Telle est la question. On tourne un film qui ressemble au précédent et qui ressemblera au suivant. L'essentiel est de ne pas déranger le spectateur. Le faire sauter d'un film dans l'autre sans qu'il puisse même s'en rendre compte, voilà le chic ! Hunebelle a ce chic-là. On traverse son œuvre comme un train express, un tunnel. En un clin d'œil, et sans coupure. (...) Fantômas est un sujet en or dont André Hunebelle a voulu tirer de l'argent. L'argent rentrera. »
Pierre Marcabru, Arts, 15-21 décembre 1965.

A la sortie du film, le 8 décembre 1965, la presse est évidemment plus sévère que pour le premier Fantômas. On comprend que son succès suscite une suite et sans doute toute une série. Selon *Le Canard enchaîné*, « Hunebelle gagne encore la seconde manche », ce qui n'empêche pas Michel Duran, son critique, d'ironiser sur le fait que le réalisateur et son scénariste « pourront passer le relais à leurs enfants et petits-enfants. La seule difficulté sera de trouver des successeurs à de Funès, Jean Marais et Mylène Demongeot quand ils auront atteint l'âge de la retraite ». Selon *L'Aurore*, Hunebelle a su « fabriquer une superproduction digne de concurrencer les œuvres étrangères du même genre », tandis que, selon *L'Express*, Fantômas « n'est plus qu'un faire-valoir pour le gendarme de Saint-Tropez ». Mais la presse est dans l'ensemble indulgente, à l'exception de la critique la plus cinéphilique, parfois très agacée. Découvrant que le film a bénéficié d'une avance sur recettes (d'un montant de 400 000 francs, la vingt-sixième avance obtenue par la PAC d'Hunebelle représente 7,27 % du budget du film), Henry Chapier tonne dans *Combat* : « A-t-on besoin d'une aide à la sottise, au lavage de cerveau, aux grimaces de Louis de

Meilleures entrées à Paris, semaine du 8-10 au 14-16 décembre 1965 :

1. – Viva Maria ! (1^{re} semaine) : 62 208 entrées
2. – Fantômas se déchaîne (1^{re} semaine) : 61 852 entrées
3. – Les Tribulations d'un Chinois en Chine (2^e semaine) : 54 209 entrées
4. – Les espions meurent à Beyrouth (1^{re} semaine) : 38 643 entrées
5. – Compartiment tueurs (4^e semaine) : 30 731 entrées
6. – Un milliard dans un billard (4^e semaine) : 23 475 entrées
7. – Le Gendarme à New York (7^e semaine) : 23 299 entrées
- ...
20. – Les Bons Vivants (7^e semaine) : 7 271 entrées

Quand Fantômas se déchaîne sort, Le Gendarme à New York et Les Bons Vivants sont en septième semaine d'exclusivité – la dernière pour l'ultime film à sketches dans lequel a tourné Louis de Funès. Pour quelques centaines de spectateurs, c'est Viva Maria !, avec Brigitte Bardot et Jeanne Moreau, qui s'empare de la première place du classement hebdomadaire. Qui plus est, avec 61 852 entrées, le deuxième film de la série fait moins bien que Fantômas et ses 65 722 entrées de première semaine en novembre 1964. Et, dès la semaine suivante, le film de Hunebelle est poussé à la quatrième place du classement par le démarrage tonitruant d'un James Bond, Opération Tonnerre. Mais le public familial des fêtes de fin d'année lui permet de remonter la pente : 142 074 entrées en deux semaines à Paris, derrière Opération Tonnerre à 242 119 entrées. A Bordeaux, à Lille, à Marseille, même classement, mais Louis de Funès passe devant Sean Connery à Nancy et Toulon.

Sortis à sept semaines d'intervalle, Le Gendarme à New York et Fantômas se déchaîne quittent les salles d'exclusivité avec cinq semaines d'écart. Le 10 février 1966, le deuxième épisode des aventures du maréchal des logis-chef Cruchot cumule 439 707 entrées. Le 17 mars, c'est au tour de Juve et Fandor de quitter les écrans avec 456 077 entrées au compteur. Malgré un démarrage moins brillant, Fantômas se déchaîne a fini par l'emporter.

*

* *

Comme toujours dans pareil cas de popularité massive et soudaine, Louis de Funès semble partout et n'importe où à la fois. Ainsi, quand Jacques Canetti, légendaire « découvreur » de Jacques Brel, Georges Brassens ou Guy Béart, sort en 1965 le premier disque d'un inconnu célèbre. Un jeu est lancé sur les ondes de RTL : on passe la chanson Arthur où t'as mis le corps, sur un texte drolatique de Boris Vian, et on demande aux auditeurs de deviner quel acteur de cinéma en est l'interprète. Une écrasante majorité d'auditeurs croient reconnaître Louis de Funès, alors qu'il s'agit des débuts dans la chanson de Serge Reggiani.

Après Le Corniaud, producteurs de cinéma et directeurs de théâtre transforment chaque début de pourparlers avec la nouvelle vedette en communiqué de presse triomphateur. Outre quelques films qui ne verront jamais le jour, on apprend ainsi qu'il jouera au théâtre Le Chasseur français de Marcel Mithois, l'histoire d'un diamantaire ruiné par une maîtresse et qui cherche une riche épouse dans les petites annonces matrimoniales du célèbre hebdomadaire.

« The French will have to do better than André Hunebelle's *Fantômas* to get into competition with such high-pressure specimens of movie camp as the British and American super-sleuth films featuring James Bond, Harry Palmer and Our Man Flint.

« Comedy – fairly low comedy – takes precedence over mystery as the bumbling inspector, played broadly by type-cast Louis de Funès, gets mixed up. (...) To give you a helpful idea of how antique in style this picture is, we need to note that the mystery villain and the hero are both played by Jean Marais, an actor of a suavity and vintage that put him a class with Vincent Price. (...) A version in French, with English subtitles, opened at the Plaza yesterday, but you can bet that *Fantômas* will soon be clattering in neighbourhood theaters with dubbed English dialogue. » The New York Times, 6 avril 1966.

Louis de Funès devient aussi un acteur important du paysage cinématographique européen : les Gendarme ou Le Corniaud commencent à s'exporter et ses producteurs français n'ont aucun mal à lui trouver des coproducteurs à l'étranger, ce qui allège les coûts et réduit les risques. Bien sûr, les pays anglo-saxons résistent. Ainsi, au printemps 1966, *Fantômas* traverse l'Atlantique, où une critique repue de superproductions hollywoodiennes l'accueille fraîchement. Le New York Times parle ainsi d'un film « au style antique », d'un « comique franchement pauvre » et tranche clairement : « Les Français devront faire mieux que le *Fantômas* d'André Hunebelle pour entrer dans la compétition avec des spécimens aussi extravagants que les films britanniques ou américains de super-

justiciers mettant en scène James Bond, Harry Palmer ou our man Flint. » Fermez le ban. Mais, en Italie, en Allemagne, dans les pays de l'Est, Louis de Funès s'impose avec presque autant de puissance qu'en France.

Avec les fêtes de fin d'année 1965 s'achève un cycle de films conçus, tournés et sortis à une folle vitesse. Reprenons : Pouic Pouic sort le 20 novembre 1963, Faites sauter la banque sort le 26 février 1964, Des pissenlits par la racine sort le 6 mai 1964, Une souris chez les hommes sort le 17 juillet 1964, Le Gendarme de Saint-Tropez sort le 11 septembre 1964, Fantômas sort le 4 novembre 1964, Le Corniaud sort le 25 mars 1965, Le Gendarme à New York et Les Bons Vivants sortent fin octobre 1965, Fantômas se déchaîne sort le 8 décembre 1965. Dix films en deux ans sans qu'il se passe plus de sept mois entre deux sorties. Ces deux ans ont fait de Louis de Funès une vedette énorme, même s'il se trouve encore peu de plumes pour le sacrer au sommet de la hiérarchie française. Dans ces années d'une folle activité et d'une folle prospérité, il ne prend guère le temps des rythmes ordinaires. A l'aube de l'année 1966, il a deux projets d'une importance capitale : d'une part, Gérard Oury lui propose de réitérer le succès du Corniaud en lui faisant retrouver Bourvil ; d'autre part, de Funès a désormais les moyens de monter un film sur son seul nom et selon ses propres envies. Le premier de ces deux films sortira le 7 décembre et c'est La Grande Vadrouille. Le second sera Le Grand Restaurant.

« Dans Taxi, roulotte et corrida, Louis de Funès vit ses derniers moments de tranquillité. Il n'y est que comédien. A la fin de l'année, il sera à la fois metteur en scène, scénariste et interprète du Grand Restaurant. Ce film où il exercera trois métiers lui a été inspiré par un quatrième, qu'il exerça naguère. Louis de Funès était, à ses débuts, pianiste dans des cabarets et restaurants divers. Assis douze heures par jour sur un tabouret, il eut l'occasion d'observer l'envers du décor élégant d'un établissement gastronomique (ou pas). Dans Le Grand Restaurant, de Funès s'est donné le rôle du patron d'un restaurant de luxe et nous fera pénétrer des cuisines à la plonge, du vestiaire à la table d'honneur. » France-Soir, 27 juin 1958.

L'idée du Grand Restaurant est ancienne. En juin 1958, alors que Louis de Funès tourne Taxi, roulotte et corrida, un écho dans France-Soir annonce qu'il sera « cet hiver metteur en scène, scénariste et interprète du Grand Restaurant ». On sait que, dans Le Gentleman d'Epsom, il a réglé lui-même le ballet du restaurateur Gaspard Ripeux dirigeant à la baguette le personnel de son établissement (un « solo » d'une trentaine de secondes que Gilles Grangier a joliment fait mettre en musique par Michel Legrand et Francis Lemarque). Le personnage annonce évidemment Septime.

Il a mûri de ses observations et de sa pratique d'acteur le personnage du patron à la fois obséquieux avec ses clients et retors avec son personnel, lâche devant son chef de cuisine et inflexible avec les serveurs. Tout le personnage est dessiné par de Funès lui-même. Car, pour la première fois

de sa carrière, il travaille directement à l'écriture d'un film. Au début des années 60, il avait collaboré avec Jean Laviron pour l'écriture d'un premier scénario. Sans suite.

Mais maintenant, pendant des semaines, il réunit chez lui le réalisateur Jacques Besnard, le scénariste et dialoguiste Jean Halain et même le compositeur Jean Marion, qui a composé dix-huit musiques pour Hunebelle, dont celle de Taxi, roulotte et corrida. Halain et Besnard, ce sont le fils et l'assistant réalisateur d'André Hunebelle, le « canal historique » d'un certain cinéma populaire dont l'efficacité a fait merveille récemment dans Fantômas et Fantômas se déchaîne. Besnard n'a jamais encore signé de réalisation et il est clair que de Funès escompte beaucoup de cet état de fait : il s'est assez heurté aux habitudes, aux tics et aux envies de Hunebelle pour ne pas avoir envie de retrouver la même efficacité technique avec un peu plus de liberté pour lui.

Jean Halain développe une histoire avec le personnage inventé par Louis de Funès. Il s'appelle d'abord M. Sévère avant de devenir Septime. Pour la génération de Louis de Funès, qui a obligatoirement souffert au collège sur l'histoire des douze césars, un héros appelé Septime suscitera inmanquablement une référence à l'empereur Septime-Sévère.

« Septime. – Dites-moi, avec un radis, qu'est-ce que vous me conseillez ?

Le sommelier. – Monsieur pourrait prendre un petit muscadet.

— C'est sec ou c'est doux ?

— Plutôt sec.

— Je préférerais plutôt doux.

— Alors un sauternes.

— C'est doux ?

— Ah c'est très doux.

— Ce n'est pas trop doux ?

— Ah, si c'est doux. Voulez-vous un demi-sec ?

— Non, je préférerais un demi-doux. Enfin, vous n'avez pas l'air fixé. Donnez-moi cette carte ! Comment elle est votre eau d'Evian ?

— Elle est très fraîche.

— Et votre eau Perrier, comment est-elle ?

— Ah, elle est très bien, aussi.

— Elle est bien... Eh bien écoutez, vous me donnerez de l'eau Perrier,

tiède mais peu pétillante. Pas papapap, mais pipipipip. »

Dialogue entre Septime travesti (Louis de Funès) et le sommelier (Paul Préboist) dans Le Grand Restaurant.

Donc, ce tyranneau règne sur son restaurant des Champs-Élysées, faisant pleuvoir punitions et vexations sur son personnel tout en courbant l'échine devant ses riches clients. Il se déguise en client anonyme pour prendre en défaut maîtres d'hôtel, sommelier et serveurs, avant de leur imposer des exercices fastidieux – et délirants – pour parfaire leur comportement en salle. Le président Novales (Folco Lulli), dictateur d'une république sud-américaine amie de la France, profite de sa visite officielle à Paris pour aller dîner incognito chez Septime. Quand le restaurateur fait éteindre les lumières pour allumer le gâteau-surprise préparé pour son hôte prestigieux, c'est une bombe qui explose. La fumée dissipée, on constate la disparition du président. Septime est du jour au lendemain menacé de toutes parts : le policier chargé de l'enquête (Bernard Blier) le soupçonne de complicité d'enlèvement, de même que la charmante collaboratrice du président (Maria Rosa Rodriguez) et son chef de la sécurité (Venantino Venantini), alors que de véritables conspirateurs sud-américains entrent dans le jeu.

Avec son équipe, de Funès tient à travailler les gags plus en amont que pour ses films précédents, en défendant notamment son credo d'un comique fondé sur le geste et la situation plutôt que sur les mots. Pour la première fois, la presse se fait l'écho d'une participation directe de l'acteur à la réalisation. Dans un de ses fameux titres à rallonge, *Combat* proclamera bientôt : « Louis de Funès considère Le Grand Restaurant comme son manifeste esthétique. Le comique le mieux payé du cinéma français aborde la mise en scène. » De Funès ajoute : « Je vais gommer mes grimaces d'autrefois pour mieux intégrer au sujet. Depuis vingt ans, je cherche à devenir plus sobre, pour paraître plus sincère. »

Dans la préparation du film comme au cours du tournage, un vrai cuisinier est consulté. Gilbert Lejeune, patron de Ledoyen, restaurant du bas des Champs-Élysées dont la salle sera reproduite en studio, mesure en fait 1,85 mètre et certifie qu'il ne s'assied jamais à table avec ses clients ni n'appelle son personnel par les petits « pss-pss » qu'affectionne Septime – « un simple coup d'œil suffit ».

Le tournage doit commencer le 7 février 1966 et, le 21 janvier, paraît dans *France-Soir* une rencontre avec Louis de Funès qui explique le sujet du *Grand Restaurant* et son travail avec ses complices d'écriture. Il révèle notamment être à la recherche d'un gag autour d'une machine à calculer : « Comme je ne sais pas faire une addition, on m'en a offert une pour Noël. C'est encore pire que quand je compte sur mes doigts. Alors, cette machine à calculer, je vais la mettre dans le film, mais je ne sais pas encore quoi faire pour la rendre drôle. » Finalement, la machine ne sera pas dans le film.

Surtout, il revient dans cette interview sur ce qu'a été sa carrière jusqu'alors. Un Louis de Funès particulièrement offensif se révèle alors : « Pendant dix-huit ans, j'ai été le gugusse à qui l'on dit "Fais ça". Comme à un singe savant. Mais de quel droit un metteur en scène peut-il donner des ordres à un acteur comique ? Il doit se contenter de le guider, de le mettre sur rails et de lui laisser faire ce qu'il a envie de faire. » Il y a là, en germe, à la fois les faiblesses de mise en scène de certains films de Jean Girault, et ses tensions à venir avec un Edouard Molinaro, par exemple.

Il a eu la haute main sur la distribution, réunissant des acteurs qu'il connaît bien et sont souvent de vieux compagnons de tournage. Ainsi, pour le rôle d'un ministre habitué du restaurant de Septime, Louis de Funès en personne se rend chez Noël Roquevert. Il est fidèle à un vieux camarade de ses débuts (ils ont été ensemble à vingt et un génériques depuis Antoine et Antoinette en 1947). Roquevert relève d'un infarctus qui l'a laissé près d'un an sans tourner et de Funès lui propose de se remettre le pied à l'étrier avec un rôle qui ne demande pas plus de quelques jours de tournage. Par un honneur auquel la star ne peut être étrangère, Noël Roquevert, malgré la brièveté de son rôle, apparaît en septième position au générique et est même le premier acteur cité après Louis de Funès dans la bande-annonce du Grand Restaurant... avant Bernard Blier !

A 51'40 environ, Septime vient de se garer dans le parc de Saint-Cloud, guidé par une voix mystérieuse. Celle-ci lui ordonne de s'installer sur la banquette arrière et de regarder derrière lui. Il soulève un journal et découvre un récepteur radio. Le journal ? C'est France-Soir, plié à la page du célèbre feuilleton illustré de Paul Gordeaux, Le crime ne paie pas, qui quelques années plus tôt a fourni à Gérard Oury la matière de son dernier film dramatique, dans lequel joue, on l'a vu, Louis de Funès. Un clin d'œil ? France-Soir est décidément très présent dans Le Grand Restaurant : le kiosque autour duquel tourne Septime « téléguidé » est pavoisé de son titre, les « unes » de journaux apparaissant à l'écran sont des « unes » de France-Soir... Ce n'est pas forcément incohérent, puisque le tirage du quotidien de Pierre Lazareff écrase toute sa concurrence. A l'époque, cela ne s'appelle pas encore un partenariat. Les journalistes qui s'étonnent de ce genre de chose parlent, en langage d'époque, de publicité clandestine.

Il est flagrant que la première demi-heure du film est principalement due à l'imagination de Louis de Funès. Ensuite, Jean Halain, scénariste des Fantômas ou des OSS 117, a eu la bride sur le cou pour aligner les filatures, les poursuites en voiture et les scènes d'action – toutes les péripéties habituelles d'un film policier. Outre son grand numéro de faux client qui deviendra un moment d'anthologie (« donnez-moi un radis »), de Funès ajoute, lors du tournage dans le restaurant, une courte scène qui va aussi passer à la postérité. En expliquant la recette du soufflé à la pomme de terre à Bernard Blier et deux de ses confrères allemand et italien, des ombres dessinent sur son visage les célèbres mèche et moustache d'Adolf Hitler. Imaginée chez lui, un soir en rentrant du studio de Saint-Maurice,

conçue rapidement par son chef opérateur et tournée en quelques prises, sa métamorphose en Führer va être un des clous du film.

La séquence à laquelle Louis de Funès prend le plus de soin est l'extraordinaire ballet qu'il impose à une brigade du restaurant. Alignés sur deux rangs, Septime et sept de ses employés (parmi lesquels Michel Modo, Guy Grosso, Paul Préboist, Maurice Risch et Jean Droze) dansent d'abord sur une musique Grand Siècle jouée par Roger Caccia au piano. Puis le rythme s'accélère et tous sont saisis de frénésie sur une musique d'inspiration d'Europe centrale, jusqu'à ce que Septime rompe brutalement le charme en hurlant contre « cette folie collective ». C'est l'amie Colette Brosset qui a réglé cette chorégraphie, quelques années après la sevillana et la jota de La Grosse Valse. Elle dira plus tard que « pour les autres, il a fallu quinze jours de répétitions. Pour lui, trois ». Il est vrai qu'il semble vraiment à l'aise dans la danse, pour laquelle il suggère même quelques aménagements à Colette Brosset. Mais sa prouesse sera effacée, sept ans plus tard, par la danse hassidique des Aventures de Rabbi Jacob.

Dans ces semaines de tournage pendant lesquelles il côtoie beaucoup d'acteurs familiers (on voit aussi Jean Ozenne en maître d'hôtel effaré par la folie de Septime, Jacques Legras en policier, France Rumilly en baronne), certaines scènes sont « limites » sur le plateau. On voit ainsi Roger Caccia se mettre précipitamment la main devant la bouche à la fin de son explication avec Louis de Funès sur l'hymne national qui doit être joué en l'honneur du président Novalès. Dans ce plan de plus d'une minute, les deux acteurs improvisent quelques variantes qui font de cette prise la meilleure, et donc celle qui restera au montage, malgré l'amorce de fou rire qui saisit Caccia.

De même, à force de fous rires, d'improvisations de détail et de menues précisions techniques, Louis de Funès et Paul Préboist mettent deux jours à tourner le court dialogue au cours duquel Septime arrête son sommelier qui revient de la cave et lui flaire l'haleine (« J'ai fait du rangement dans la cave et il n'y a plus... – Il n'y a plus de nuits-saint-georges 49, c'est ça ? »). Il se trouve que ce petit gag incident (qui n'est pas écrit au scénario) se trouve au cœur d'un plan de plus d'une minute avec plusieurs changements de focale et de cadre, des répliques lancées dans plusieurs directions et les mouvements d'une demi-douzaine d'acteurs. Quelques dizaines de prises sont ratées à cause des fous rires et des plaisanteries de Paul Préboist et Louis de Funès, puis d'autres encore à cause des mouvements variés de tous les autres participants à la scène, dont il se trouve toujours l'un ou l'autre pour éclater de rire.

Le Grand Restaurant est aussi le deuxième film dans lequel son fils joue avec Louis de Funès. Olivier de Funès incarne le filleul du tout-puissant chef de cuisine Raoul Delfosse. Petit prodige à l'œil hostile et au

ton désagréable, il se range sous la stature de colosse du chef (monté sur un tabouret dans plusieurs plans pour accentuer la différence de taille avec Louis de Funès), manifestant une hostilité muette envers Septime, qui tranche avec la soumission du personnel de salle. Quelques plans dont le plus long dure à peine plus d'une minute et dans lesquels il est poussé à affirmer un caractère : dans son livre, Olivier de Funès insistera plus tard sur l'importance que son père attache à ce genre de petit rôle pour apprendre le métier.

*

* *

« La cuisine mijotée par M. Jacques Besnard ne comporte qu'une recette : Louis de Funès. (...) Copieusement servi et assorti de quelques entremets Bernard Blier, ce repas n'est certes pas destiné aux estomacs délicats. Le soufflé de Funès contient surtout du vent. Si l'on bâille, ce n'est pas tant de rester sur sa faim mais parce que l'ennui est à ce film ce que le cheval est à l'alouette dans le fameux pâté. » Michel Capdenac, Les Lettres françaises, 15 septembre 1966.

« The first – and better – half of *Le Grand Restaurant* is in the breezy, impudent Mack Sennett tradition with a ferocious assault on social decorum, table manners, law and order and any pretenses to wordly dignity. (...) *Le Grand Restaurant* slips into the ordinary once Mr Funès leaves his fashionable dining-room. » The New York Times International Edition, 16 septembre 1966.

Le Grand Restaurant sort le 7 septembre 1966. Les critiques du Parisien libéré ou du Figaro remarquent que le film, même s'il atteint son objectif en faisant rire continûment le public, semble à la traîne du jeu survolté de Louis de Funès. Et, d'une métaphore gas-tronomique à l'autre, la réalisation et le scénario sont sévèrement jugés (« La cuisine de ce Grand Restaurant mérite une étoile, malgré la sauce épaisse de certains plats », dans L'Humanité). Même Robert Chazal, dans France-Soir, est d'un enthousiasme mesuré : « On rit souvent en se disant pourtant qu'on aurait pu rire encore plus si, dans ce Grand Restaurant, la carte des gags avait été encore plus variée. »

Meilleures entrées à Paris, semaine du 7-9 au 13-15 septembre 1966 :

1. – Le Grand Restaurant (1^{re} semaine) : 70 819 entrées
2. – Nevada Smith (2^e semaine) : 50 890 entrées
3. – Le Crépuscule des aigles (3^e semaine) : 28 903 entrées
4. – Comment voler un million de dollars (2^e semaine) : 26 182

entrées

5. – Arabesque (4^e semaine) : 23 401 en-trées

Les entrées France entière des films sortis en 1965, chiffres arrêtés au 31 décembre 1966.

1. – Le Corniaud : 7,711 millions d'entrées
2. – Goldfinger : 5,175 millions d'entrées
3. – Le Gendarme à New York : 4,087 millions d'entrées
4. – Opération Tonnerre : 4,043 millions d'entrées
5. – Le Tonnerre de Dieu : 3,732 millions d'entrées
6. – Fantômas se déchaîne : 3,196 millions d'entrées

Le film est présenté dans une combinaison très raisonnable de 5 723 places en cinq salles (Ambassade, Berlitz, Images, Montparnasse, Pathé-Orléans). Première place tranquille pendant deux semaines (la première à 70 819 entrées), cédée en troisième semaine aux nouveaux venus Opération Opium de Terence Young et Tendre Voyou de Jean Becker avec Jean-Paul Belmondo. Mais le niveau de fréquentation, des-cendu aux alentours de 30 000 entrées hebdomadaires, met deux mois à imposer le passage dans deux ou trois salles de moindres dimensions quoique toujours classées en première exclusivité. Quand il quittera l'affiche au bout de vingt semaines d'exclusivité, le 31 janvier 1967, Le Grand Restaurant aura attiré 424 029 spectateurs. Un score que n'expliquent pas seulement les qualités du film : alors que sa fréquentation commençait à s'affaïsser, la carrière de Louis de Funès s'est ancrée dans l'histoire. En effet, le 7 décembre 1966, est sorti La Grande Vadrouille.

La dernière trahison de Fantômas ?

Dans les interviews parues au moment de Fantômas puis de Fantômas se déchaîne, André Hunebelle ou Jean Halain assurent que Marcel Allain est très heureux des aventures qu'ils font vivre à ses personnages. Le scénariste déclare ainsi, à la sortie du premier film de la série : « Nous avons son approbation. Il ne lui déplait pas que l'on modernise son Fantômas. Vous savez, Marcel Allain est un être très bon et très doux. »

En fait, son jugement est – à tout le moins ! – plus nuancé. Le vieux feuilletoniste n'écrit plus guère depuis les années 50. Il se fait discret et les médias ne parviennent pas (s'ils l'essayent...) à lui faire dévoiler son

sentiment. Mais une revue de poésie, *La Tour de feu*, décide de consacrer en décembre 1965 tout un numéro à Fantômas – les vénérables volumes d'avant la guerre de 14, la survie de son mythe, ses divers aspects littéraires ou sémiologiques... Et Marcel Allain baisse la garde. Ce qu'il écrit en juillet 1965 – à quatre-vingts ans –, après qu'il a lu scénario de Fantômas se déchaîne, est d'une virulence rare.

« Je ne comprends pas, je ne comprendrai jamais que les cinéastes se disputent pour acheter une œuvre qu'ils s'empressent de dénaturer complètement, en faussant les caractères des personnages et en ne tenant aucun compte de l'intrigue ! Hélène dans quarante-quatre volumes est la fille chérie de Fantômas, ce qui n'empêche pas qu'on fabrique un scénario où Fantômas veut coucher avec elle. Il ne peut être amoureux de sa fille, ou alors il faut écrire un scénario sur une histoire de mœurs. On dote Hélène d'un jeune frère. Hélène ne doit avoir aucune famille – sauf son père, Fantômas. Je vois surgir un "Michou"... qui peut être amusant. Mais il est rigoureusement impossible qu'Hélène ait un frère (pourquoi pas les allocations familiales ?). »

Il ajoute, quant à la vraisemblance des scénarios des deux premiers films : « Et ce ne sont que personnages qui se griment, se prennent les uns pour les autres bien qu'intimes, se poursuivent puis s'échappent avec une dérisoire facilité, mais platement, sans aucune imagination (...) A ce compte, pourquoi ne pas fournir à Juve un onguent dont il se frottera la poitrine et qui détournera les balles de revolver qui risquent de l'atteindre ? C'est trop facile, c'est plat, c'est détestable, c'est essentiellement de l'anti-Fantômas. Je peux à peine glaner par-ci par-là quelques trouvailles. Vous les verrez je pense : il y a une certaine jambe de bois-mitraillette, une certaine ronde de "tous les gars du monde" encerclant un homme traqué... Ça, c'est du Fantômas – et du meilleur. Mais hélas je dois veiller évidemment à ce que nul ne puisse me soupçonner de la moindre paternité de certains bâtards mal venus. »

« Bâtards mal venus », les films d'André Hunebelle ? Le jugement est violent, mais Marcel Allain était justement celui qui apportait dans le feuilleton les invraisemblances, les inventions abracadabrantes, les péripéties incroyables, Pierre Souvestre s'efforçant de donner cohérence et « vérité » aux folles aventures de Fantômas. Mais, à la fin de leur trente-deuxième volume écrit à quatre mains, Souvestre écrit un rebondissement lourd de mystère, Fantômas révélant à Juve qu'il est son frère jumeau et lui demandant pardon avant que tous deux ne disparaissent dans le naufrage du *Gigantic*. Le complice de Marcel Allain mourra sans avoir dénoué cette dernière énigme. Et Jean Halain non plus n'a pas pensé à faire de Louis de Funès le frère de Jean Marais. Les deux acteurs auraient peut-être regimbé...

15. – Les clercs et Polichinelle

(la critique et Louis de Funès)

Notre époque est tendre pour Louis de Funès. Elle oublie volontiers à quel point, de son vivant, il fut contesté, attaqué, honni. Elle oublie volontiers qu'il y eut une affaire de Funès : incarnation d'un cinéma populaire, commercial, « facile », il a été la cible d'une violence verbale et écrite strictement proportionnelle à sa gloire. Cette violence critique, dans la presse comme dans l'opinion, fonctionne principalement sur des ressorts politiques et éthiques dont l'expression est parfois d'une franche cruauté. Par exemple, à la mort de Jean Gabin en novembre 1976, la rediffusion par la télévision du *Tatoué* est qualifiée par *Le Quotidien du Peuple*, éphémère organe maoïste français, de « cabotinage sur fond de philosophie réactionnaire ». Les allusions à l'Occupation ou aux pires aspects de la société américaine sont courantes et l'auteur de ces lignes, lycéen dans les années 70, a le souvenir précis d'un professeur de l'Education nationale qualifiant les films de Louis de Funès de « cinéma par essence collabo ».

De Funès en est touché, évidemment, comme du fait que son nom soit cité à propos de tout et n'importe quoi – le plus souvent avec des intentions péjoratives. Christian Fechner, son producteur à partir de *L'Aile ou la Cuisse*, en 1976, raconte que « quand il achetait un journal, il arrachait la page des spectacles et la mettait à la poubelle avant de lire. Il avait peur d'un article qui l'aurait trop touché ».

Devenu star à l'âge de cinquante ans, il avait longtemps quêté, en lisant la presse, les appréciations rapides de ses seconds rôles ou les étonnements de tel ou tel critique quant à la discrétion de sa carrière – la chronique d'une célébrité de second rang que nous avons détaillée aux chapitres précédents. Tout à coup, en 1964, il devient incontournable, en même temps que le ton des articles vire à l'aigre. Car, en cette époque qui prêche volontiers que « tout est politique », Louis de Funès devient un enjeu et même un champ de bataille.

Un exemple. A la sortie du *Gendarme de Saint-Tropez* en septembre 1964, Henry Chapier de *Combat* ne s'en prend pas à l'acteur : « On ne dira aucun mal (...) des interprètes, notamment de Louis de Funès – sorte de nounours des familles – ni de Maria Pacôme ou Michel Galabru. Tels emplois méritent tel public, et vice versa. » Ce à quoi il s'attache, c'est « à décomposer les ingrédients de ce film » et à y trouver, comme c'est le titre

de sa critique, « Un reflet d'une société bien française ». Là où L'Aurore voit une « comédie sans prétention » et Le Figaro une « aimable pochade », ce représentant d'une critique de gauche nourrie des grilles de lecture croisées des Situations de Jean-Paul Sartre et des Mythologies de Roland Barthes, voit Le Gendarme de Saint-Tropez comme un rouage, sinon directement de l'appareil répressif, du moins de la mécanique d'oppression des masses. Ce faisant, Chapier déborde évidemment du film vers une thématique sociale et politique plus large : « La bêtise que l'on magnifie est aseptisée, passée à l'étau. Ici, on fait beaucoup pour la réputation bon enfant du gendarme. Ces saintes forces de l'ordre ! Non seulement elles vous donnent l'impression que Paris est une immense prison à l'air libre, mais il faut encore qu'on les supporte à l'écran, sous des traits angéliques. Evidemment, ça n'est pas du tout complaisant, et tout à fait fidèle à l'image d'une certaine société française ! On comprend que ce genre de cinéma ait les faveurs du pouvoir. Avec une telle politique de loisirs, il peut régenter un peuple avachi en paix ! »

Quelques semaines plus tard, à la sortie de Fantômas, en décembre 1964, Michel Cournot, dans Le Nouvel Observateur, évoque « M. de Funès, soleil des mass media [qui] fait ses petites grimaces, ses petits borborygmes, ses petites galipettes de petit vieux resté jeune, ses petits clins d'œil aux plus petits coins de la salle, et tout le monde est content. Ou plutôt non, pas tout le monde. Il y en a qui sont gênés. J'en ai vu. Qui ont mal au cœur. Qui ont carrément honte. (...) En attendant, Godard, avec sa Femme mariée (...) ne fait plus seulement figure de créateur, mais de gardien bénévole de l'honnêteté publique ». Car Louis de Funès incarne l'ennemi, au temps où, pour une bonne part de l'opinion européenne, l'ennemi est l'ordre social, le patriarcat d'Etat, la pensée bourgeoise, l'économie capitaliste.

L'affrontement – ô combien symbolique – du corps libéré du vêtement et de la panoplie de l'ordre social est une permanence dans le cinéma populaire des années 60-70. En cette période qui s'enivre de mille libérations (le sexe, la parole, les mœurs, les stupéfiants, l'image, le poil, le vêtement...), le combat des nudistes contre les représentants de l'ordre devient d'un usage aussi ré-currant au cinéma que la tarte à la crème au temps du muet. La liberté des nus et l'enfermement symétrique des « habillés » traverse le cinéma français pendant presque vingt ans à partir du Gendarme de Saint-Tropez en 1964 : fraternisation de fait entre gendarmes et hippies dans Le Gendarme en balade en 1970, caméra complice de Georges Lautner dans Quelques messieurs trop tranquilles en 1973, vision d'une gauloiserie laborieuse avec la décadence du thème dans Mon curé chez les nudistes de Robert Thomas avec Paul Préboist, en 1982...

Or, rappelle-t-on, se moquer du gendarme n'est pas se moquer de l'ordre, rire du patron n'est pas s'attaquer au patronat... On va reprocher à Louis de Funès de remplir une fonction de schématisation, de caricature, de détournement : réduire le conflit des générations (quelques années avant

que ce thème ne devienne l'absolue tarte à la crème de tous les débats sur l'état de la société) à une petite course-poursuite entre estivants dénudés et pandores en uniforme, c'est évacuer la charge de tensions et de luttes qui sépare « l'ordre » de « la jeunesse » au temps du Gendarme de Saint-Tropez et du Gendarme en balade. Gendarme ou bourgeois dans ses rôles, il devient le complice objectif du gendarme ou du bourgeois. « L'autoritarisme du personnage conduit, sous le voile du comique, à la glorification du mensonge, de la délation, et, en général, du mépris le plus total pour la liberté individuelle », dénonce le quotidien La Libre Belgique en 1970.

*

* *

L'argument majeur d'une part de la critique face à Louis de Funès est que cet acteur se fourvoie dans des films indignes de lui, dans des scénarios et des réalisations médiocres auxquels le cantonne l'industrie. Il est une idée, sensible même chez Robert Chazal de France-Soir ou Louis Chauvet du Figaro, indéfectibles soutiens de l'acteur : Louis de Funès vaut mieux que les films dans lesquels il apparaît. Cette idée prend un tour très radical dans la critique la plus cinéphilique, qui affirme parfois une admiration de principe pour l'homme tout en démolissant avec constance les films dans lesquels il apparaît. Ainsi, pour la sortie du Gendarme à New York, Jean-Louis Comolli écrit dans Les Cahiers du cinéma : « ... il est triste de voir le très drôle de Funès, bien que catapulté dans un univers mécanisé des plus propres aux gags, rester sans emploi, se rouler les pouces et attendre que les idées viennent à Jean Girault. Le pire n'est donc pas de faire un mauvais film, putain et bête, mais de gâcher le talent du – l'aura-t-on assez dit – seul acteur comique français qui n'ait pas encore trop de plomb dans l'aile. »

La passion de la critique cinématographique la plus pointue des années 60 pour Jerry Lewis peut laisser perplexe le spectateur navré de Retenez-moi ou je fais un malheur ou de Par où t'es rentré ? On t'a pas vu sortir. Ces incursions de l'acteur américain dans le film français de série B (ou Z !) des années 70 sont à peine compensées – pour un cinéophile de moins de soixante ans – par sa composition profonde et pathétique dans Arizona Dream d'Emir Kusturica. Il reste qu'une part aujourd'hui oubliée de son cinéma a suscité des études énamourées des roides rédacteurs des Cahiers du cinéma, fascinés par les premiers films qu'il a lui-même réalisés, ou tout au moins contrôlés. Dans un article célèbre de 1962, titré « Lewis au pays de Carroll », Samuel S. Labarthe parle ainsi de « l'extraordinaire dilatation de l'espace par quoi se signa[le] la mise en scène de The Bellboy (Le Dingue du palace) », compare le spectaculaire mouvement de grue qui balaye le décor de The Ladies Man (Le Tombeur de ces dames) au plan-séquence légendaire de La Splendeur des Amberson d'Orson Welles, ou évoque un « univers comateux et puéril où tout n'est qu'obsession, nostalgie, magie blanche »... Quelques années plus tard, l'attachement des Cahiers du cinéma à Jerry Lewis sera moins flagrant.

Il est vrai que c'est dans *Les Cahiers* que l'on lit également les textes les plus engagés dans la défense de Jerry Lewis. Evidemment, cette posture critique (Jean-Luc Godard, Fritz Lang et Jerry Lewis comme trépied d'une cinéphilie volontiers arrogante) suscitera mille sarcasmes, mais elle s'exerce avec un magistère moral, politique et esthétique rarement contesté. Ainsi Claude Ollier écrit-il dans sa longue critique de *Docteur Jerry et Mister Love* (*The Nutty Professor*) en 1964 : « Etape ultime de la transmutation que lui inflige la repoussante mixture, après le spectre, le cadavre, l'homme-singe, le loup-garou, voici le plus sophistiqué des super-mâles charmeurs, moyenne géométrique de Presley, d'Anka et de Brando. Mais il fallait un grand clown et un grand comédien pour la réussir : la composition de Jerry Lewis est étourdissante, convaincante dans son ensemble, irréfutable en chacun de ses détails. »

Sujet polémique, Louis de Funès suscite un débat interne à la presse. On a cité déjà ce que Louis Chauvet du *Figaro* écrit en novembre 1965 à la sortie des *Bons Vivants* : « De Funès – bien secondé par Mireille Darc – augmente les motifs de bonne humeur. Il montre une drôlerie dont ses rares contempteurs devraient étudier plus sereinement le processus et reconnaître l'importance. » Deux jours plus tard, à propos du *Gendarme de New York*, sorti la même semaine, le même Chauvet écrit : « Plus nos moralistes reprochent ses goûts au grand public, plus énergiquement il les proclame. Depuis que l'intelligentsia du septième art mène l'offensive contre les "pantalonnades" commerciales, leur cote d'amour s'élève à vue d'œil. » Et le critique du *Figaro* enfonce le clou quant à Jerry Lewis : « Le film présente même des trouvailles, des "effets" qui, signés Tashlin et "joués" par Jerry Lewis, auraient droit aux sourires extasiés de toute une chapelle cinéphilique. »

Paradoxalement, il est rare de voir contestées les qualités d'acteur de Louis de Funès, alors que ce sera souvent le thème des éreintements des films d'Alain Delon et Jean-Paul Belmondo au plus fort de leur succès commercial. Ainsi, en 1980, Michel Pérez, critique au *Matin de Paris*, fait-il exception en écrivant : « Personnellement, je n'ai jamais été convaincu (sauf au temps de son numéro des *Branquignols*) de la force comique du tempérament de Louis de Funès, et j'ai toujours soupçonné qu'il aurait pu être un comédien de génie dans un registre tout à fait opposé. *L'Avare* me semble fonctionner sur un terrible malentendu et je n'y vois qu'un comédien qui se donne un mal extraordinaire pour être fidèle à son image de comique national en multipliant les apartés grotesques, les mimiques appuyées, les borborygmes et les gloussements qui ont fait sa gloire alors qu'il lui était peut-être plus facile d'être convaincant en se privant de ses effets de choc. »

Le succès transforme Louis de Funès en cette catégorie singulière de vedettes qui échappent à la critique, ou plutôt contre qui la critique avoue

être désarmée. Ce constat est celui d'Henry Chapier, saisi d'une verte fureur à la sortie de *Fantômas se déchaîne*, fin 1965 : « Etant donné que ma critique ne changera rien à la médiocrité du cinéma confectionné par André Hunebelle, et que son *Fantômas* n'est que le second film d'une série qui risque de se multiplier à l'infini, je l'abandonne à ses fans. (...) Je suis persuadé de n'enlever vraiment aucun spectateur à Hunebelle ; si le public de *Fantômas* se souciait de lire quoi que ce soit, nous n'en serions pas là ! » Version plus aimable chez Tristan Renaud dans *Les Lettres françaises*. En 1967, quand sort *Oscar* d'Edouard Molinaro, il éreinte la pièce de Claude Magnier pour sa banalité et son manque d'imagination (une « masse inerte », résume-t-il). Mais il conclut : « Si le travail de Molinaro reste très consciencieux, il est évident que le succès (possible) d'*Oscar* repose à peu près tout entier sur les épaules de Louis de Funès qui, excité et grimaçant, nous donne son récital habituel. Que l'on aime ou que l'on n'aime pas cela, on ne saurait en tout cas lui nier son efficacité. Mais ceci n'appartient plus au domaine du cinéma. »

Aimer ou ne pas aimer de Funès n'aurait finalement pas d'importance ? In fine, c'est avouer qu'il y a chez lui un prodige supérieur à ce qui survient dans les films « normaux » ou avec les acteurs « normaux ». Un statut à part qui ne tient pas aux appréciations de la presse, au contraire du prestige d'un Jean-Pierre Melville ou d'un Ingmar Bergman, pour lesquels la critique cinéphilique « remplit son rôle » (comme on dit à l'époque) en défendant leurs films avec constance, engagement et inspiration. L'alliance de la popularité et de l'efficacité de Louis de Funès, pour aisément décryptable qu'elle soit, n'en laisse pas moins parfois les critiques les plus exigeants. Ainsi, à propos d'*Hibernatus*, Henry Chapier écrit dans *Combat*, en septembre 1969 : « ... il suffit que [de Funès] s'agite, tape du pied, fronce le sourcil, pour que le rire se déclenche en transformant la salle en jardin d'enfants. On aime ou l'on n'aime pas ce genre de cinéma, il est difficile de nier sa popularité. (...) Voici un spectacle à la française, avec tout ce que cela comporte d'entrain pour rire, et d'indifférence à l'égard des vraies recherches de cinéma. »

*

* *

La sortie de *La Grande Vadrouille*, en décembre 1966, est l'occasion de nouvelles attaques politico-esthétiques. Ligne d'attaque simple : Oury, de Funès et Bourvil rigolent des années d'Occupation, ce qui ne peut qu'être une entreprise de banalisation suspecte ; et d'autant plus suspecte qu'il s'agit d'un rire de méchante qualité. Jean-Louis Bory incarne avec le plus de hargne et de talent cette position dans *Le Nouvel Observateur*

(« J'enrage de voir un comédien aussi doué que Louis de Funès galvauder son talent dans ça »), encore que Claude Pennec, dans *Arts*, ne ménage pas sa bile : « Plus que vulgaire : bourgeois. Le digne pendant de Paris brûle-t-il ? . Aux heures sombres, dramatiques – comme le dirait Fernandel dans *La roue tourne* – succède l'Occupation rigolarde à base de ronflements, d'éternuements, de personnages bigleux et de citrouilles. Le spectacle d'une telle abjection tue le rire, et Gérard Oury, par on ne sait quel mystère, arrive à tuer aussi de banalités tous ses comédiens. »

Mais *La Grande Vadrouille* marque aussi le retournement de certains critiques. Henry Chapier, qui fut un censeur attentif des films avec de Funès dans *Combat*, semble avouer un aggiornamento idéologico-culturel en écrivant : « *La Grande Vadrouille* autorise l'amateur de cinéma à sortir du "ghetto" des films de recherche, et à se mêler à tous les publics, pour son bon plaisir naïf, innocent. C'est un fait qui pourrait modifier beaucoup de choses dans les conditions de production du cinéma français, écartelé entre la gaudriole de service et le risque du sublime. Souhaitons que les obstinés de la doctrine "pure et dure" le comprennent à temps : *La Grande Vadrouille* est au cinéma de divertissement ce que Pierrot le fou est au cinéma d'art et d'essai. »

Dans *Télérama*, Gilbert Salachas dévoile son cheminement personnel, qui peut valoir pour toute une catégorie de journalistes et de spectateurs : « Comme tout un chacun, j'avais des appréhensions : l'entreprise me semblait douteuse et quelque peu indigne. Eh bien, j'avais tort ! » Dans *Le Canard enchaîné*, Michel Duran semble s'adresser à ses confrères : « Vive le cinéma comique de cette belle venue, qu'on peut voir en famille, avec ses enfants et aussi avec des grosses têtes d'intellectuels du cinéma. »

Cette conversion d'un certain nombre de critiques à un defunisme de plus en plus consensuel ne peut pas laisser passive l'aile la plus intransigeante de la cinéphilie. Ainsi, Michel Mardore, dans *Les Cahiers du cinéma*, fesse du même geste Oury et ses confrères : « Probablement le film le plus fauché et le plus minable de l'année. Il faut être bien naïf pour croire qu'il a coûté un milliard et demi d'anciens francs. Le sujet démarque une bande dessinée pour enfants, *Les Mousquetaires du maquis*. Gags aussi vieux que Nabuchodonosor, téléphonés un quart d'heure à l'avance. Teutons très cons, trognes rubicondes. Marijac avait pour excuse de sortir son "comic" dans *Coq hardi* peu après la Libération, quand Paris sentait encore le roussi. Mais vingt ans après, quelle est l'excuse d'Oury ? Et l'excuse de la critique, déculottée à l'unisson pour saluer bien bas cette consternante farce rétrograde ? »

S'il faut employer la terminologie de Mardore, disons que le plus écouté des critiques, Jean-Louis Bory, se déculottera aussi, mais pas à l'unisson. Plume cinématographique du Nouvel Observateur, il est aussi une voix majeure de la cinéphilie par sa participation à l'émission « Le Masque et la Plume », sur France Inter (où sa verve débordante comme la fureur de ses empoignades avec Georges Charensol des Nouvelles littéraires n'ont pas été remplacées dans le paysage culturel français). De film en film, il va passer en quelques années d'une défiance écœurée à une adhésion sans frein. Mais, pour *La Grande Vadrouille*, il est encore dans le camp antifunésien. Sa critique vitriole pêle-mêle Oury, de Funès, les intentions politiques du film et son sous-texte franchouillard : « Car tout de même il y a le rire, l'admirable rire, le rire salulaire. Et puis il y a la rigolade. Et puis la grosse rigolade. Et la très grosse rigolade. Et la très très grosse rigolade. Et enfin la rigolade kolossale – oh oui, avec un k ! La rigolade "respectueuse" comme la putain du même métal. Elle respecte non seulement tout ce qui touche de près ou de loin à nos mœurs, à nos coutumes, à nos habitudes – ne rien casser, et ça ne casse rien, ô sainte prudence à haute rentabilité ! – mais encore elle respecte tous les clichés, poncifs et gags d'une efficacité dont un usage mille et mille fois répété rend la preuve inutile. (...) Exemple : l'interminable séquence des chambres d'auberge, qui évoque laborieusement un Feydeau sans vitesse ni précision – c'est-à-dire sans Feydeau. On a reconnu que je parlais de *La Grande Vadrouille*. Eh oui ! la trêve des confiseurs. Le conditionnement est first class ; ça a coûté gros et il faut reconnaître qu'on n'a lésiné ni sur les hélicoptères ni sur l'armée allemande – pardon, boche ! – dont on sait (depuis 1870 au moins) qu'elle est grotesque, gloutonne, bedonnante et si facile à berner. Ce film est une somptueuse misère, une médiocrité richissime. J'enrage de voir un comédien aussi doué pour le comique que Louis de Funès galvauder son talent dans ça. »

Au moment des *Grandes Vacances*, un an plus tard, même vitriol contre l'acteur et l'industrie qui l'emploie, contre ce cinéma-là et contre l'ordre qu'il sert. Le film de Jean Girault sort une semaine après *Le Fou du Labo IV* de Jacques Besnard avec Jean Lefebvre et la critique de Jean-Louis Bory est couplée : « Que *Le Fou du Labo IV* soit de Jacques Besnard, *Les Grandes Vacances* de Jean Girault, vous pensez si tout le monde s'en moque. A commencer par Besnard et Girault. Ils sont là pour faire mousser deux produits : Lefebvre et de Funès. (...) Films dont on dit qu'ils sont hilarants. Comme les gaz. Et qu'on projette, comme il est naturel, dans des chambres à gaz camouflées en salles de cinéma : les gens n'y voient que du feu et ils s'y précipitent, les malheureux. L'honnêteté oblige à reconnaître qu'ils en sortent. Mais dans quel état ! Anesthésiés. Très exactement :

tranquillisés – jusqu’à la prochaine séance, et voilà une bonne chose de faite. (...) Non au rêve. Oui à la grimace. Le comique tranquillisant, c’est ça et seulement ça. Une modification épidermique affectant les traits d’un certain visage, les déformant vers une immobilité excessive ou la surexpressivité. Le demeuré ou l’épileptique. La gelée de veau ou le fulminate. Lefebvre ou de Funès. »

Oury et de Funès semblent rédimés avec *La Folie des grandeurs*, début 1972. Il est vrai qu’ils ont enfin compris, semble-t-il, ce que Jean-Louis Bory attendait d’eux : « L’humour, le comique, le burlesque n’ont pas grand-chose à voir et encore moins à faire avec la bonne humeur, la gentillesse, l’optimisme béat. C’est même le contraire. Voilà le genre de vérités premières qu’il ne faut pas se lasser de répéter. La preuve : il semble que Gérard Oury prête enfin l’oreille. *La Folie des grandeurs* a un autre ton que *La Grande Vadrouille* ou *Le Corniaud*. (...) Ce qui sonne neuf, dans cette marchandise de poids offerte à la consommation des foules, c’est son agressivité latente, un irrespect sournois, dont se gardaient bien, comme de la peste, les précédentes productions de Gérard Oury. (...) Le numéro de polichinelle fulminant toujours prêt à rosser quelqu’un – à quoi Louis de Funès nous a habitués – cesse d’être boulevardier : il est insensé. La méchanceté de son personnage de politicien ambitieux, ministre prévaricateur et intrigant, buveur de la sueur du peuple, échappe à la monotonie pour imposer une image démesurée de la rapacité féroce, de l’ambition trépigant. »

De Funès est devenu respectable, et même politiquement respectable.

*

* *

La nature du comique de Louis de Funès est le fond – en général implicite – de la plupart des critiques. Longtemps, on s’acharne à y percevoir un certain air du temps, une sorte de rire d’actualité. Ainsi, en 1967, Claude-Jean Philippe dans *Télérama* : « D’une certaine manière, ces *Grandes Vacances* sont très révélatrices. Ce qui fait rire aujourd’hui, c’est le surmenage, la fuite en avant, le feu au derrière. Il faut voir de Funès s’agiter, sauter au volant de sa DS noire, régenter sa famille, son collègue et sa domesticité (...) Il a découvert les immenses ressources comiques de la nervosité. Il s’arrête tous les quarts d’heure pour se faire masser le front par son épouse. Au fond, c’est drôle, on est venu se détendre pour voir un acteur se crispier à votre place. »

C’est ce rapport de Louis de Funès à la société de son temps qui conduira Henry Chapier, de *Combat*, à adhérer aux *Aventures de Rabbi Jacob*

avec un enthousiasme de converti. Il écrit dans le *Nouvel Observateur* : « Maîtrise absolue de la mise en scène, (...) équilibre savant entre la folie des décors et celle des personnages, (...) génie de Louis de Funès (...) d'incarner avec autant de naturel le raciste peu sympathique du début et le tolérant honnête homme qu'il devient peu à peu sous le déguisement de Rabbi Jacob. (...) On savait qu'il nous faisait rire : on ne se doutait pas qu'il allait nous faire pleurer. » Cet « il nous faisait rire » sonne comme une volte-face ou comme un accès de sincérité rétrospective.

Un regard contemporain sur Louis de Funès, instruit par l'exceptionnelle longévité de son comique (sur laquelle nous reviendrons au dernier chapitre), doit constater que peu de critiques décryptent de son vivant ce qui le distinguera de tous ses devanciers du cinéma français. A vrai dire, seul parmi les clercs de la critique cinématographique, Pierre Marcabru – alors critique du jeune hebdomadaire culturel *Arts* – développe une lecture cohérente et pénétrante de l'acteur, de son jeu et de sa matière comique. En octobre 1965, à propos du *Gendarme à New York* et des *Bons Vivants*, il écrit : « C'est la résurrection de Polichinelle. Rien de plus. Rien de moins. Louis de Funès n'est pas bossu. Pas besoin d'être bossu. Il suffit d'être inhumain. »

De Funès le polichinelle

« C'est la résurrection de Polichinelle. Rien de plus. Rien de moins. Louis de Funès n'est pas bossu. Pas besoin d'être bossu. Il suffit d'être inhumain.

Entendons-nous : de Funès est peut-être le meilleur fils du monde. Un cœur d'or. Ce qui compte, ce n'est pas le cœur, c'est la marionnette.

De Funès était à découvrir. On a mis le temps. Des siècles d'aveuglement. Et brusquement, la gloire. Pendant des années, le ressort s'est bandé. Aujourd'hui, la mécanique est en marche.

Deux films, cette semaine. Peu importent les films. D'autres acteurs se déshonorent à faire les imbéciles. Vulgarité, démagogie, larbinage : tout le bataclan. De Funès n'est pas de cette race-là. Il reste intact, préservé, superbe. Il ne sait pas, mais absolument pas, être autre chose que Louis de Funès. A ce compte-là, comment se déshonorer ?

Jamais de goujaterie, jamais de complaisance, pas même des clins d'yeux : rien que des soubresauts, des fureurs, des enthousiasmes à fleur de peau. Polichinelle, je vous dis. Et avec ce qu'il y a d'irréductible dans les sautes d'humeur. La fatalité des comportements, une pelote de nerfs suspendue à un fil.

Pierre Marcabru, Arts n° 6, 3 octobre 1965.

Court article fondé sur une intuition géniale, « De Funès le polichinelle » vient après quelques prémices, il est vrai : ainsi, en 1957, à propos de la pièce *Faisons un rêve* de Sacha Guitry, Pierre Marcabru avait déjà évoqué sa « drôlerie de polichinelle ». L'idée du jeune journaliste est que Louis de Funès n'appartient pas à la lignée des gloires volatiles de la comédie (les Fernandel, Raymond Bus-sières, Darry Cowl, Jean Richard...) mais renvoie à un archétype beaucoup plus ancien, fixé notamment par la *commedia dell'arte* en Italie au xvi^e siècle.

Dans la plupart de ses incarnations à travers le temps, l'espace et les formes artistiques (marionnette, théâtre de tréteaux ou de salle, illustration, chanson et conte enfantins...), Polichinelle porte une ambivalence : c'est un personnage détestable et pitoyable à la fois. S'il est méchant par essence, sa bêtise le rend inoffensif. S'il est animé des pires intentions, les malheurs qui l'accablent le rendent ridicule. S'il se répand en invectives et en insanités (dans la *commedia dell'arte* archaïque, il ne cesse de péter et de roter), il est toujours vaincu par la verve d'autres personnages. S'il essaye toujours de tuer, voler ou escroquer son prochain, il est souvent roué de coups ou victime des mauvais tours de ses adversaires. On reconnaît là le gendarme Cruchot, le chef d'orchestre Stanislas Lefort ou le chef d'entreprise Victor Pivert : la hargne, les mauvaises intentions, la méchanceté que le sort et les hommes contredisent et, pour finir, les larmes de Polichinelle.

Louis de Funès retrouve un ressort très ancien du comique, qui date des temps où le divertissement n'obéissait pas encore à la simplicité des stéréotypes commerciaux de l'industrie culturelle du xx^e siècle : son méchant est attendrissant, son salaud apitoie, son Polichinelle est assez malheureux pour que le spectateur rie sans perdre son humanité. En nous amusant des malheurs des personnages que dessine Louis de Funès, nous ne sommes jamais plus cruels qu'eux. Au contraire, nous découvrons sous le gendarme borné ou l'égoïste raciste une humanité parente de la nôtre. C'est l'intuition d'Henry Rabine quand, dans *La Croix*, il écrit sur *Les Aventures de Rabbi Jacob* en 1973 : « Je voudrais simplement applaudir ici à la finesse d'une composition qui fait de lui (...) non seulement un personnage irrésistible de drôlerie, mais notre double, à peine caricaturé... »

Dans sa critique de *La Valse des toréadors*, en 1973, le critique dramatique Georges Lerminier du *Parisien libéré* oriente le regard sur un autre personnage de la *commedia dell'arte* en voyant, dans la pièce de Jean Anouilh, « une sorte de danse de Saint-Guy irrésistible, dont il est le

Pantalone pitoyable autant que grotesque ». Pantalon, personnage vénitien de la commedia dell'arte, est un vieillard avare, libidineux, naïf, maniaque. Père floué par ses filles, maître trompé par ses domestiques, libertin trahi par sa virilité enfuie, bourgeois sûr de son fait mais dupé par tous et chacun, il deviendra, chez Molière, le Géronte du Médecin malgré lui et des Fourberies de Scapin ou même l'Orgon de Tartuffe.

Pulcinella et Pantalone, Polichinelle et Pantalon : ce qu'il manque à l'un des deux archétypes dans le jeu de Louis de Funès, on le trouve chez l'autre. Le maréchal des logis-chef Cruchot est la dupe de sa fille, Bertrand Barnier essaie dans Oscar de marier sa fille, toutes les manœuvres d'Hubert de Tartasse sont contrées par sa famille, les médecins, le ministre et l'hiberné lui-même dans Hibernatus... La lignée des Polichinelle, du personnage italien originel au Punch anglais et à l'Ubu d'Alfred Jarry, comporte toujours une double dimension de mauvais penchants et de fragilité, de fureur et de désarroi... L'éternel Pantalon est un puissant qui perd, l'envers de la bourgeoisie à qui tout réussit – et son envers depuis des siècles...

En prolongeant cette tradition, Louis de Funès permet au spectateur d'éprouver à la fois détestation et compassion, double élan qui rapproche de nous son personnage, et surtout qui lui permet d'échapper à l'usure du rire qui démode systématiquement les comiques.

Le gendarme ou le chef d'entreprise survolté ne sont pas a priori des archétypes éternels. En tout cas pas plus que le grand benêt généreux à la candeur ambiguë qui a fait la gloire de Fernandel ; pas plus que le campagnard madré en décalage avec l'urbanisation de la société et des mentalités qui a fait la gloire de Jean Richard ; pas plus que le poète lunaire affolé par l'âge moderne qui fit la gloire de Jacques Tati ; pas plus que le farfelu écervelé qui a fait la gloire de Darry Cowl... Pourtant, le comique de Louis de Funès va sembler moins daté, moins immédiatement inscrit dans la réalité sensible de son époque, et donc moins directement épuisable que le leur. Alors que ces quatre comiques contemporains – et concurrents – de Louis de Funès ont connu avec plus ou moins de brutalité flux et reflux dans leur popularité, il va tenir les sommets pendant les dix-huit dernières années de sa vie, avant une carrière posthume unique dans l'histoire du cinéma français. C'est ainsi qu'alors même qu'il est déjà le plus populaire des acteurs, il va parvenir à gravir encore une marche avec un film aux multiples records, La Grande Vadrouille.

16. – 17 267 607 entrées

(La Grande Vadrouille, 1966)

L'histoire se déroule sous l'Occupation. Lili et Lulu sont deux sœurs jumelles. Lili est bonne sœur, Lulu est prostituée. Chacune de leur côté, elles doivent conduire en zone libre des aviateurs anglais dont l'appareil a été abattu au-dessus de Paris. La première voyage de couvent en presbytère, imposant une vie particulièrement austère à « ses » Anglais, tandis que l'autre conduit les siens de maison close en lupanar, pour leur grand bonheur mais aussi pour leur plus grand danger car ces établissements sont aussi fréquentés par beaucoup d'officiers allemands...

Cette histoire n'a pas intéressé grand monde. Au début des années 60, le synopsis écrit par Gérard Oury et Jean-Charles Tacchella est devenu la propriété du producteur Henry Deutschmeister de la Franco London Films. Oury a même pris contact avec les futures interprètes de Lili et Lulu : Pier Angeli et Marisa Pavan, deux actrices italiennes jumelles. La première, après avoir été notamment la jeune première de Mam'zelle Nitouche, a fait carrière à Hollywood et aimé passionnément James Dean, mais disparaîtra prématurément en 1971. Sa sœur, alternant aussi les films des deux côtés de l'Atlantique, est l'épouse de l'acteur français Jean-Pierre Aumont. Elles n'ont jamais joué ensemble et ce serait un « coup » remarquable de les réunir à l'écran. Mais le producteur ne trouve pas le soutien d'un distributeur qui croie au projet et ne parvient pas à financer la réalisation de Lili et Lulu, qui reste dans un tiroir.

Quelques années plus tard, le 25 mars 1965, sort *Le Corniaud*. Succès. Un succès qui confirme l'intuition de Louis de Funès, au temps du *Crime ne paie pas* : Gérard Oury est bien un réalisateur comique. Et Robert Dorfmann est lui aussi confirmé dans ses convictions quant au type de production qui peut révolutionner le marché du film comique. Aussi, puisque Bourvil et de Funès sont tous deux prêts à tourner un nouveau film ensemble avec le même réalisateur, le producteur presse Oury de lui proposer un nouveau sujet. Pas question de tourner *Le Retour du Corniaud* ou *Le Corniaud à New York*, annonce d'emblée celui-ci (malgré les dernières répliques du film, qui pourraient prédire une suite). Mais il exhume l'histoire de Lili et Lulu. Il faut demander à Deutschmeister de la libérer. Le producteur de *La Main chaude*, première réalisation d'Oury, va réaliser un joli bénéfice en lui revendant les droits de son

scénario original, mais sans imaginer que les deux jumelles sont devenues, entre-temps, Louis de Funès et Bourvil.

Le travail proprement dit sur le scénario a commencé en mai 1965 dans la villa sur la Côte d'Azur des sœurs Carita (dont la maison assurera les coiffures de La Grande Vadrouille). Cadre enchanteur et travail de bénédictins, à raison de huit ou neuf heures par jour pendant six semaines. A Marcel Jullian et Gérard Oury s'est ajoutée une nouvelle recrue, Danièle Thompson, la fille du réalisateur. Elle a vingt-trois ans, revient des Etats-Unis et, après avoir apporté « son grain de sel » au scénario du Corniaud sans être citée au générique, elle participe directement à l'écriture de La Grande Vadrouille.

Exeunt Lili et Lulu, Augustin Bouvet et Stanislas Lefort entrent en scène. Le premier sera un peintre en bâtiment sur l'échafaudage duquel tombe un membre de l'équipage d'un Lancaster abattu au retour d'une mission de bombardement. Le second sera chef d'orchestre de l'Opéra de Paris. Encore un homme du peuple et un bourgeois, mais cette fois-ci le bourgeois est artiste, puisque Louis de Funès a été pianiste (ce qui ne va finalement pas être très utile au scénario). Du premier scénario, il reste ce départ et la nécessité de fuir Paris et la France occupée. Mais pas question de poursuite entre les deux hommes, pour ne pas reproduire la situation du Corniaud : les deux Français vont cheminer ensemble jusqu'à l'Espagne. Oury a communiqué à toute l'équipe son intuition selon laquelle l'opposition entre de Funès et Bourvil sera plus drôle s'ils sont alliés que s'ils sont adversaires.

Quand Oury, Jullian et Thompson rentrent à Paris, la trame générale du film est fixée : de l'histoire de Lili et Lulu restent un passage par les hospices de Beaune et un personnage attachant de bonne sœur qui se jette à corps perdu dans l'aventure. En juillet interviennent sur le scénario deux fidèles complices de Louis de Funès, Guy Grosso et Michel Modo qui, outre leurs activités de comédiens, sont des gagmen recherchés. Alors qu'ils écrivent la scène dans laquelle un soldat allemand affligé d'un fort strabisme confond les tonneaux que la religieuse lui désigne, Modo montre la mimique à Gérard Oury. Il est engagé sur-le-champ pour le rôle. Guy Grosso fera une apparition muette, en musicien distrait de l'orchestre de l'Opéra rappelé à l'ordre par Stanislas Lefort. A la rentrée de septembre, ce sont les frères Georges et André Tabet qui interviennent pour parfaire les dialogues, qui n'ont été qu'amorçés lors de l'écriture du scénario.

L'histoire va encore évoluer tout au long de l'automne et de l'hiver avant de se fixer. Pendant des mois, le trio des scénaristes cherche à faire traverser toute la France aux fugitifs. « Cela faisait toujours vingt minutes de trop », nous racontera Gérard Oury. Les péripéties deviennent répétitives, les situations patinent, l'inspiration s'épuise et le film promet

d'être interminable. Finalement, il est décidé que le film s'interrompra au seuil de la zone libre, et que donc il se déroulera avant novembre 1942 et l'occupation de la France entière par les troupes allemandes. La décision finale vient d'une contingence pratique : après les premiers repérages réalisés au début de l'hiver dans les Alpes, la longue séquence finale de poursuite à ski et en luge est abandonnée. Dix ou quinze minutes de film demanderaient des semaines de tournage dans des conditions extrêmes, avec des coûts absolument imprévisibles. Et c'est là que les planeurs s'installent définitivement dans La Grande Vadrouille.

Le 1^{er} mars 1966, le scénario original est prêt. L'équipage d'un bombardier de la RFA saute en parachute au-dessus de Paris, après s'être donné rendez-vous dès que possible aux Bains turcs de la Mosquée de Paris. Augustin Bouvet (« entreprise Augustin Bouvet, peinture ravalement ») repeint le treillage recouvrant un mur qui domine la cour d'un hôtel particulier parisien où vient d'arriver une sommité nazie. Pendant la prise d'armes, l'aviateur Peter Cunningham atterrit sur sa nacelle. Un pot de peinture tombe dans la cour, maculant les SS de couleur blanche, ce qui déclenche une poursuite par les toits et une fouille générale des immeubles avoisinants. Bouvet et Cunningham parviennent à s'échapper grâce à la présence d'esprit d'une jolie blonde, Juliette. A l'Opéra de Paris, le chef d'orchestre Stanislas Lefort doit interrompre sa répétition : un parachutiste a atterri sur le toit du Palais Garnier et les Allemands le recherchent. Or, de retour dans sa loge, il se trouve nez à nez avec l'aviateur, Alan MacIntosh. Bouvet et Lefort font connaissance à la Mosquée de Paris où chacun a été envoyé par « son » aviateur pour retrouver « Big Moustache », le squadron leader Sir Reginald Brook. Le major Achbach ayant découvert que le chef d'orchestre a caché un Anglais dans sa loge, il lui accorde de diriger la représentation du soir, où un haut dignitaire nazi doit paraître. Or la Résistance française a prévu un attentat à la bombe qui échoue. Et tous doivent fuir ensemble, les deux Français autant que les trois aviateurs.

Juliette leur a donné rendez-vous à Meursault, en Bourgogne, où ils pourront passer la ligne de démarcation. Or, rien ne se passe comme prévu. Cunningham est arrêté dans le train, les quatre autres s'enfuient par la route. Une série de rebondissements laisse les aviateurs aux soins de religieuses tandis que les Français retrouvent Juliette, grâce à qui ils essaient de passer la Ligne, déguisés en soldats allemands. Ils sont repris et se retrouvent prisonniers dans la même Kommandantur que Cunningham, alors que Brook et MacIntosh se cachent dans la cave. Ils parviennent à fuir ensemble, accompagnés par sœur Marie-Odile. La religieuse leur indique un hangar où sont entreposés des planeurs qui leur permettent de passer en zone libre.

Tel quel, La Grande Vadrouille est un film d'action, mâtiné de western,

sur un fond voisin de beaucoup d'épopées de la Résistance qui fleurissent sur les écrans depuis la Libération. Mais chaque péripétie, chaque rebondissement, chaque coup de théâtre a des allures de comédie, à l'exception peut-être de l'arrestation de Cunningham dans le train. Les personnages de Sir Reginald Brook et du major Achbach sont de purs personnages de comédie que l'on croirait sortis des *Trois Mousquetaires du maquis*, bande dessinée comique de Marijac née clandestinement sous l'Occupation mais qui fut un des gros succès de l'après-guerre. Surtout, les deux heures du film sont portées par l'opposition comique des deux personnalités de Bouvet et Lefort, incarnés par Bourvil et de Funès tels que le public les connaît le mieux. Le premier est naïf, bon enfant, gauche, instinctivement généreux ; le second est hargneux, égoïste, impatient, soupe au lait. L'opposition de la bonne pâte prolo et du bourgeois méchant était sous-jacente dans *Le Corniaud* ; dans *La Grande Vadrouille*, elle doit éclater au grand jour, les deux hommes effectuant toute leur équipée ensemble. Les circonstances les contraindront autant à dévoiler de violents contrastes qu'à se soumettre à une solidarité forcée.

« Augustin. – Allons, en route ! Debout, Stanislas.

Stanislas. – Non mais dites donc, pas de familiarités, voulez-vous ? Pas de familiarités !

— Mais ne croyez pas que vous allez me faire marcher à la baguette, moi.

— Ecoutez mon cher, écoutez mon cher, dites-vous bien que nous ne sommes pas du même monde. Alors entre nous, il existera toujours ça. (geste tranchant de la main.) Voilà. Alors, donnez-moi la main. Donnez-moi la main !

— Non mais qu'est-ce que c'est que ce crâneur ?

— Faites attention, faites très attention !

— Bon. Bon, bon. (Il s'en va, seul.)

— Attendez-moi ! Attendez-moi ! »

Dialogue d'Augustin Bouvet (Bourvil) et Stanislas Lefort (Louis de Funès) au bord de la route dans *La Grande Vadrouille*.

*

* *

Dans le scénario terminé au cours de l'hiver, Oury a conservé quelques scènes dans lesquelles ses personnages jouent des incompréhensions entre

français, anglais et allemand, et le film est encore titré *The Great Vadrouille*. D'ailleurs, comme dans sa courte apparition dans *Le crime ne paie pas*, de Funès va beaucoup jouer sur le franglais. Après tout, il appartient à une génération qui n'a pas vécu dans cette ardente obligation d'apprendre une langue étrangère qui s'impose en ce milieu des années 60. D'ailleurs, lorsque Stanislas et Augustin, au hammam où ils cherchent « Big Moustache », se révèlent mutuellement être français, leur dialogue se poursuit, selon le scénario original, par : « Berlitz ? – Assimil. – Bravo ! – Compliments ! »

« Stanislas. – Non I explique attendez, if I go to the Turkish Bath, I risque, I risque énormément.

MacIntosh. – Yes !

— But if you, you go out, si vous sortez, the Germans, les Allemands ils sont là ils vont vous attraper et – rrrirri – vous allez parler et moi I risque encore plus !

— Yes !

— Donc I risque on the deux tableaux !

— Yes !

— Oui mais enfin vous dites toujours « yes »...

— Yes !

— Alors écoutez... do you promesse me que if I bring ici Big Moustache you partez avec lui ? Mais définitivement ! »

Dialogue de Stanislas (Louis de Funès) et MacIntosh (Mike Marshall) dans *La Grande Vadrouille*.

Le scénario est encore découpé en 574 plans, alors que le film *La Grande Vadrouille* en comptera 1 313. Il y a d'autres variantes encore : dans la poursuite, le camion que les fugitifs volent aux bonnes sœurs est rempli de poulets dans des caisses à claire-voie, qu'ils lancent sur les Allemands. Puis ils dévissent le fond de la chaudière du gazogène et répandent le charbon en combustion sur la chaussée, ce qui met hors course le dernier motard allemand. Dans *The Great Vadrouille*, Lefort et Bouvet, déguisés en Allemands, sautent par une fenêtre du dernier étage de la Kommandantur en feu dans une bâche tendue par les pompiers et rebondissent, l'un après l'autre, dans la carriole de sœur Marie-Odile qui part alors au galop. Quand ils arrivent au hangar des planeurs, ceux-ci sont endommagés. La religieuse enlève sa cornette qui, dépliée, devient la pièce de toile nécessaire pour boucher un gros trou dans une aile. Et si les trois aviateurs que l'on connaît mènent leur grande vadrouille, deux autres membres de l'équipage du même Lancaster atterrissent, l'un au milieu des

Champs-Élysées, l'autre au cœur d'une cérémonie militaire allemande à l'Ecole militaire.

Une dernière mouture du scénario avant tournage est déposée au CNC quelques jours avant le premier clap. Datée du 13 mai 1966, elle indique qu'un des aviateurs anglais doit atterrir sur un groupe de « touristes » allemands en uniforme qui écoutent les explications architecturales de leur guide sur le Palais de Chaillot (la scène sera tournée mais abandonnée au montage) ; la fuite dans les couloirs de l'Opéra de Paris voit intervenir tout un groupe de résistants costumés en personnages de Faust ; pendant la nuit à l'hôtel du Globe, le scénario comprend une série de séquences d'humour plombier, avec notamment une scène dans laquelle de Funès, couvert de savon, s'acharne tant et si bien sur le robinet de son lavabo qu'il l'arrache et provoque une inondation...

En même temps que l'écriture du film s'achève, le casting est lancé. « Big Moustache » sera Terry-Thomas, un acteur déjà populaire dans sa Grande-Bretagne natale, avec – justement – sa grosse moustache et ses dents écartées. Au cinéma, *Ces merveilleux fous volants dans leurs drôles de machines* de Ken Annakin lui a donné une renommée mondiale et a fait terriblement augmenter son cachet. Pour cette raison, il sera la seule résistance de Dorfmann aux demandes d'Oury. Bourvil et Terry-Thomas se retrouveront en 1970 dans une autre comédie se déroulant sous l'Occupation, *Le Mur de l'Atlantique*, dont les dialogues seront signés de Marcel Jullian.

Quant aux autres aviateurs, Mike Marshall est tout désigné pour incarner Alan MacIntosh : fils de Michèle Morgan et du réalisateur William Marshall, c'est le beau-fils de Gérard Oury. Lui aussi met son grain de sel dans les films de son beau-père : pour le trucage de la Cadillac du Corniaud, c'est lui qui avait suggéré que Saroyan cache les diamants et les pierres précieuses dans la batterie. L'aviateur Peter Cunningham est Claudio Brook, né au Mexique de père anglais et de mère française, qui compte parmi les acteurs préférés de Luis Buñuel avant de devenir une star du cinéma d'horreur sud-américain.

La secourable sœur Marie-Odile sera Andréa Parisy, qui a côtoyé Louis de Funès plusieurs fois depuis *Escalier de service* (elle était sa fille) et qui est, à la ville, la compagne de Robert Dorfmann. Pour la mère supérieure des hospices de Beaune, qui organise le passage (lui aussi raté) des aviateurs en zone libre, l'ancien élève du Conservatoire qu'est Gérard Oury ne résiste pas au plaisir d'engager une comédienne de légende, Mary Marquet, vieille dame à la stature impressionnante (elle est née en 1894 et mesure un mètre quatre-vingts), créatrice du *Soulier de satin* de Paul Claudel et amoureuse aux aventures légendaires. Marie Dubois, qui sera Juliette, a déjà croisé la route de Bourvil dans *Les Grandes Gueules*. La

patronne de l'hôtel du Globe, madame Germaine, est Colette Brosset, qui a fait le Cours Simon avec Gérard Oury et est heureuse de retrouver Louis de Funès.

Benno Sterzenbach est le major Achbach. Le nom de son personnage vient d'un running gag abandonné par les scénaristes : au départ, ce militaire amoureux de grande musique est censé s'exclamer régulièrement avec un œil extasié « ach, Bach ! ». Second rôle actif en Allemagne au théâtre et, dans une moindre mesure, au cinéma, il a cinquante ans quand il tourne *La Grande Vadrouille*, qui va donner un nouveau départ à sa carrière, y compris dans son pays natal où il sera dès lors souvent engagé pour des rôles de personnages hargneux et forts en gueule. Et Gérard Oury le retrouvera pour *L'As des As* où il incarnera encore un officier allemand.

Gérard Oury n'est pas un homme très fidèle à ses compositeurs : Maurice Jarre, André Hossein et Georges Delerue pour ses quatre premiers films. Pour *La Grande Vadrouille*, il fait appel à Georges Auric. Le révolutionnaire du Groupe des Six, dans les années 20, a écrit la musique de près d'une centaine de films signés Jean Cocteau, René Clair, Otto Preminger, John Huston, Julien Duvivier, Henri-Georges Clouzot, Marc Allégret, Terence Young, Jean Delannoy... Ancien président de la Sacem, membre de l'Institut, il est aussi depuis plusieurs années le directeur de l'Opéra et de l'Opéra-Comique. Le réalisateur prend donc contact avec le compositeur, lui expose très en amont son scénario, ses personnages, l'esprit de son film... puis demande au directeur de l'Opéra de Paris de filmer dans la salle, les coulisses et les couloirs du Palais Garnier. Or jamais un film n'a été tourné à l'Opéra et Oury n'imagine pas de reconstruire la salle mythique en studio. Et Auric refuse de prendre une décision qui concerne un film sur lequel il travaille. Il renvoie le réalisateur au directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture, Emile Biasini. Le 2 mars, Oury le rencontre pour lui « vendre » son film. Biasini donne son accord : *La Grande Vadrouille* sera tourné à l'Opéra de Paris.

*

* *

L'Opéra rempli de figurants en costumes, des planeurs, deux équipes de tournage (la seconde travaillera les cascades, les scènes aériennes, les poursuites), des trains, deux gares sous l'Occupation, un casting de grande classe... *La Grande Vadrouille* bat, selon l'expression du Film français, « le record du budget jamais atteint ni même approché par un film produit par un indépendant français : un milliard trois cents millions de francs (anciens, bien sûr) ». De fait, le budget atteindra non pas 13 mais

14 millions de francs.

La réussite de leur association précédente et le changement de statut de Louis de Funès au box-office font que pour La Grande Vadrouille il touchera le même cachet que Bourvil. On ne sait pas quel est le montant de ce cachet, mais on connaît en revanche une singularité de ce contrat : c'est une des rares fois de sa carrière que Louis de Funès accepte une participation. En effet, la presse corporative précise qu'au-delà de 15 millions de francs de bénéfices, Bourvil et lui toucheront 1,4 % des bénéfices.

Le producteur Robert Dorfmann ne cache pas que le triomphe du Corniaud lui a permis de financer d'autres films, beaucoup d'autres films, sans attendre le prochain Oury-de Funès-Bourvil. Aussi, quand s'annonce La Grande Vadrouille et son colossal budget, n'a-t-il pas toutes les liquidités nécessaires au tournage. Certain du succès, il entreprend une démarche à l'époque inédite : il s'adresse aux exploitants de salles. Il leur propose une prévente du film indexée, salle par salle, sur les bénéfices qu'ils ont réalisés avec Le Corniaud. Pour les convaincre, il fait venir à Cannes ses trois héros, Louis de Funès, Bourvil et Terry-Thomas. Soirée de prestige, enthousiasme général : Dorfmann dispose désormais de 7 millions de francs de liquidités sur les 13 millions du budget prévisionnel. Et ces 7 millions de francs sont déjà supérieurs au budget total du Corniaud !

Une semaine après leur expédition à Cannes, Louis de Funès et Bourvil sont à pied d'œuvre pour le premier clap, le lundi 16 mai 1966 à Vézelay. Cent cinquante personnes se sont installées les jours précédents dans les hôtels de la cité médiévale, d'Avallon et des environs. A 9 heures, sur la route départementale 958, entre Vézelay et Corbigny, sur les hauteurs d'Anthien, le premier plan tourné est l'échange des chaussures entre Augustin Bouvet et Stanislas Lefort, qui va devenir une des scènes les plus célèbres du film. Toute la semaine, ils vont tourner sur cette route : leurs disputes, les Anglais qui les distancent, le passage de la patrouille motocycliste allemande, le saut dans le fossé, les retrouvailles avec les aviateurs...

« Augustin. – Evidemment, c'est pas des chaussures pour la marche que vous avez là.

Stanislas. – Puisque vous me le proposez si gentiment, j'accepte.

— Quoi ?

— Que vous me prêtiez vos souliers.

— Ben, vous chaussez du combien ?

— C'est du comme vous. »

Dialogue des chaussures entre Augustin (Bourvil) et Stanislas

(Louis de Funès) dans La Grande Vadrouille.

Pendant le tournage du Corniaud, le décalage entre le rythme de jeu des deux acteurs n'a pas été un lourd embarras pour Gérard Oury : Saroyan et Maréchal ne se rencontrent que pour quelques scènes au début du film et une autre à la fin. Dans La Grande Vadrouille, ils sont ensemble pendant des centaines de plans. Le scénario et le dialogue ont été écrits justement autour de la confrontation de leurs deux personnalités. « Ça n'avait pas changé : Bourvil était toujours bon très vite et Louis avait besoin de quelques prises pour se mettre en train, nous a expliqué Oury. Mais ils se débrouillaient pour que ça n'entrave pas la bonne marche du tournage. » De fait, il n'y aura aucune tension entre les deux acteurs ni entre eux et leur réalisateur.

Il est vrai que, sur le tournage de La Grande Vadrouille, le caractère heureux de Bourvil fait des merveilles. Lorsque Louis de Funès arrive sur le plateau avec sa tête des mauvais matins, qui éloigne tout le monde de lui et prélude – disent les habitués – à des orages électriques, on voit son compère tourner autour de lui en chantant le refrain de sa chanson Les Abeilles – « bzz bzz bzz, les abeilles ». De Funès finit par rire, se détendre... et tourner plus facilement. L'humeur de Bourvil n'est pas seulement un bienfait pour Louis de Funès. Un jour, s'étant écarté de l'équipe pour rêvasser dans la campagne, il est tout bonnement oublié sur le lieu du tournage. Le soir venant, un assistant retourne en arrière et retrouve l'acteur, marchant gaillardement sur une départementale. L'incident ne sera connu que des années plus tard : Bourvil, sachant ce que cela aurait pu valoir à certains membres de l'équipe, n'a raconté l'histoire à personne.

Dans un tel terroir et sur une production aussi riche, tout le monde sacrifie aux plaisirs de la bonne chère, ce qui occasionne pour Louis de Funès quelques matins difficiles qui lui font jurer de ne plus jamais boire que de l'eau de Vichy sur un tournage. Pendant les semaines de tournage en Bourgogne, les projections des rushes ont lieu dans un petit cinéma d'Avallon. L'exploitant, pour rallonger les entractes et donc le temps de vente des esquimaux et friandises, a réglé son projecteur à vingt-sept images par seconde au lieu de vingt-quatre, ce qui donne aux rushes un rythme de slapstick du temps du muet. Et, comme la salle dispose d'une petite scène, comme les cinémas de campagne où il a fait ses débuts d'amuseur, Bourvil improvise des numéros de music-hall qui réjouissent l'équipe.

*

* *

Oury a une conception sans ambiguïté de son travail : « Je n'ai jamais beaucoup laissé les gens s'aventurer dans un domaine dont je pensais qu'il m'appartenait exclusivement. » Mais il reste ouvert, attentif, réactif. Après les mois d'écriture et de réécriture, son script va continuer à évoluer au cours du tournage. « En principe, Louis était un acteur très discipliné. Mais il pouvait faire des suggestions générales au départ puis, au fur et à mesure que les opérations se déroulaient, des apports, des propositions. Je disais “j'achète” ou “j'achète pas” et c'était finalement assez facile de discuter avec lui. » Quand ils tournent la scène au cours de laquelle Augustin tire dans l'ombre Stanislas et le fait échapper à la patrouille allemande, Oury veut ajouter à la scène une réplique qui n'est pas prévue par le scénario : « Je voulais que Louis dise “merci”. J'ai vraiment dû insister. Il était réticent à tout ce qui n'avait pas un effet comique. »

Le personnage de Stanislas Lefort, tel qu'il apparaît dans le scénario d'origine, est loin d'être politiquement neutre. Il exècre les Anglais, ce qui est même utilisé comme ressort comique régulier. Quand il enferme MacIntosh dans le placard de sa loge à l'Opéra, celui-ci lui demande : « Vous aimez les Anglais ? – Moi ? Pas du tout ! » Lorsqu'il découvre le major Achbach dans cette même cachette, il balbutie, au bord de l'évanouissement : « Innocent... pas ma faute... anglophobe. » Sur la route de Beaune, après le passage de la patrouille motocycliste allemande, ce dialogue est prévu :

« Stanislas. – Ils n'iront peut-être pas loin, nos Anglais.

Augustin. – S'ils nous avaient pas laissés tomber ! On n'est pas les premiers à qui ils font des vacheries !

— Jeanne d'Arc !

— Napoléon !

— Cambronne ! »

De tout cela, il ne reste qu'un court dialogue dans lequel Stanislas dit « vous avez vu, c'est ça les Anglais », et Augustin lui demande en riant s'il a eu une nurse anglaise. Car l'anglophobie, malgré son potentiel comique, n'en a pas moins été une part obsessionnelle du discours vichyssois. Au tournage, elle va disparaître du film, dans lequel on n'entend finalement aucune remarque ou affirmation qui puisse passer pour politique.

Au total, beaucoup de scènes jouées par de Funès dans *La Grande Vadrouille* présentent des variantes par rapport au dernier scénario. Par exemple, à l'origine, le chef d'orchestre Stanislas Lefort s'énervait, pendant

la répétition, contre le flûtiste. Il crie : « la suite est un fourmillement de fleurs des champs, mini mini mini mini mini, soyez “fleur des champs” ! » Et il arrache sa flûte au musicien pour montrer comment on joue « fleur des champs », avant de procéder de la même manière avec l'hélicon. Ces scènes disparaissent du film. En revanche, le gag visuel de la perruque dans la loge de Stanislas (quand le chef la fixe avec une aiguille sur une tête-mannequin, il se porte la main à la tête comme s'il avait mal) semble bien une invention de Louis de Funès. Ainsi encore, lorsque les Français découvrent les planeurs avec lesquels ils vont fuir, la réplique « Il n'y a pas d'hélice, hélas ! » est bien dans le scénario mais la réponse d'Augustin (« c'est là qu'est l'os ») est manifestement née au tournage.

Surtout, les scènes – devenues légendaires – de la nuit à l'hôtel du Globe doivent énormément à une idée de Louis de Funès. Plutôt que les lits jumeaux prévus par le scénario, il suggère de faire dormir les personnages dans des grands lits. Gérard Oury est d'abord réticent mais Bourvil s'étant rallié à l'idée de son partenaire, il réécrit encore son scénario. La scène des ronflements d'Achbach doit ensuite massivement au génie improvisateur de Louis de Funès ainsi que, pour les contrechamps, au jeu très animalier de Benno Sterzenbach. Les deux comédiens se sont trouvés, également stimulés par le jeu de leur partenaire, également enclins à monter à chaque prise de plus en plus haut dans le délire. Car les ronflements de fauve de l'officier allemand et les coups de poing rageurs du chef d'orchestre sur le métal du lit vont très au-delà des indications originelles du scénario, qui précise pour cette séquence 438 : « Stanislas au premier plan. Le Maestro, hors de lui, se met à siffler. Le ronflement ne cesse qu'un instant pour reprendre de plus belle. Stanislas siffle à nouveau, et, s'asseyant dans son lit en croisant les bras, se prépare à une nuit blanche ! » De même, quelques scènes plus loin, de Funès ne peut se contenter d'une simple sortie en pyjama, à quatre pattes, telle que prévue à la séquence 455 : au tournage, il ajoute force sifflements pour amadouer le fauve Achbach, roulements d'yeux apeurés et précautions de Sioux.

Gérard Oury avouera que, lors du tournage, il ne se tient plus de rire et peine à retrouver son sérieux. Mais le talent de comédien dramatique de Bourvil marque aussi un des grands instants d'émotion de La Grande Vadrouille, et qui ne figure pas dans le scénario. Lorsque les deux Français en uniforme de la Wehrmacht se perdent en cherchant à passer la ligne de démarcation, Augustin « craque » en pensant à la tranquillité de sa vie parisienne. Cette scène, une des rares scènes « sérieuses » que Louis de Funès a consenti à jouer en pleine gloire, n'est pas prévue à l'origine par Gérard Oury et ses coscénaristes, pas plus d'ailleurs qu'un détail d'importance dans leur fuite : lorsque Stanislas grimpe sur le mur au bas duquel Augustin essaie de retenir les chiens, le scénario original prévoit qu'ils tombent l'un sur l'autre (il est même précisé : « Prévoir doublures

Stanislas pour chute ou trucage matelas au sol »). Gag suivant prévu : ils remettent les casques qu'ils ont perdus dans la chute et, dans leur précipitation, les échangent, chacun ayant alors un couvre-chef parfaitement à sa taille ; mais ils se dévisagent et, avec des politesses, rééchantent leurs casques, Bourvil retrouvant son casque trop petit et de Funès son casque trop grand qui lui tombe sur les yeux.

De Funès et Bourvil ne sont pas les seuls à apparaître dans des plans qui n'étaient pas prévus par le scénario. Paul Préboist, inénarrable « gueule » du cinéma français, apparaît comme pour désamorcer le caractère dramatique de l'arrestation de Stanislas et Augustin. En les voyant passer, en uniforme allemand, tenus en respect par d'autres Allemands, on le voit en pêcheur à la ligne dire à un copain : « V'là qu'ils s'arrêtent entre eux, maintenant. Ça ne doit pas marcher bien fort. » L'autre pêcheur à la ligne, Claude Rouillard, avait eu un numéro de duettiste dans les cabarets avec Fernand Raynaud. Retiré du spectacle et propriétaire d'une société d'autocars, c'est lui qui assure les transports de l'équipe du film autour de Vézelay. Il retrouvera Paul Préboist deux ans plus tard sur le plateau de Mon oncle Benjamin d'Edouard Molinaro.

En mettant en place la scène, le vendredi 24 juin, de Funès propose qu'au lieu de tomber sur Bourvil, il grimpe sur ses épaules. On apporte un escabeau, Stanislas est juché sur Augustin et, aussitôt, les deux hommes jouent. Mimiques, attitudes, ton de voix : tout est immédiatement raccord avec ce qui a été tourné depuis plus d'un mois par les deux acteurs. Les répliques sont écrites sur-le-champ, nées de la situation elle-même. Ainsi, très naturellement, de Funès frappe sur le casque de Bourvil qui, très naturellement, dit « oui, qu'est-ce que c'est ? ». Et, tout aussi naturellement, de Funès en position de vigie lui indique la direction dans laquelle il doit marcher.

Comme le lendemain s'achève le tournage à Montpellier-le-Vieux dans l'Aveyron, dernière étape du périple en province de l'équipe de La Grande Vadrouille, le plan de tournage est modifié au profit de cette idée-là et quelques séquences de l'errance des deux hommes dans la campagne sont sacrifiées, comme celles au cours desquelles ils se couvrent de branches pour se camoufler. L'image de Stanislas sur les épaules d'Augustin va synthétiser d'une manière inattendue les relations des deux personnages. La photo de cette scène va être utilisée pour les affiches du film, en France comme dans de nombreux pays étrangers : les uniformes situent l'époque de l'action et sous-entendent une part de l'intrigue (on se rend bien compte que de Funès et Bourvil ne jouent pas de vrais feldgendarmes), leurs expressions respectives dessinent toute la bouffonnerie de leur relation dominé-dominant...

✱

✱ ✱

La seconde équipe du film tourne au barrage de Grandval le début de la poursuite du camion par les motards allemands quand, le 31 mai, on apprend la mort de Gil Delamare. Le plus grand spécialiste français a été engagé pour concevoir et diriger les nombreuses cascades de La Grande Vadrouille. Il a laissé ses consignes à son second, Gérard Streiff, et à Rémy Julienne, qui travaille avec lui depuis Fantômas, et a pris deux jours de disponibilité pour aller tourner ses dernières cascades dans Le Saint prend l'affût de Christian-Jaque. Il doit effectuer un tête-à-queue à bord d'une Renault Caravelle décapotable censément pilotée par Jean Marais. A la septième prise, la voiture se retourne, part en tonneaux et Delamare est tué sur le coup – après cent dix accidents de voiture devant la caméra. Son élève Rémy Julienne finira les cascades de La Grande Vadrouille et prendra naturellement la suite de Gil Delamare comme cascadeur numéro un du cinéma français.

La Grande Vadrouille est un long tournage itinérant, fastidieux et fastueux. Le tournage a commencé sur les routes entre Vézelay et Avallon, mais la spectaculaire poursuite aux citrouilles (introuvables au printemps en France, elles seront commandées chez Fauchon, qui en importe cent cinquante pour les besoins du film) est tournée en plusieurs semaines sur les routes du Cantal. La façade de l'hôtel du Globe, à Meursault, est en fait celle du café de la Paix à Noyers-sur-Serein. En y arrivant, Augustin et Stanislas viennent d'échapper à une patrouille allemande filmée à Vézelay. Leur périple en uniformes allemands est tourné, partie à Montpellier-le-Vieux en Aveyron, partie à Pierre-Perthuis dans l'Yonne. La Kommandantur de Meursault est en fait la mairie de la petite ville de Côte-d'Or. Mais les intérieurs de celle-ci comme ceux de l'hôtel du Globe sont construits chez Paris-Studio-Cinéma, à Billancourt. Et l'aérodrome d'où s'envolent les planeurs est situé à Mende, en Lozère, même si leur vol sera en partie tourné en Alsace.

Les extérieurs ont été tournés du 16 mai au 25 juin. Les intérieurs commencent aux studios de Billancourt le 29 juin. C'est la partie la plus classique du tournage, la plus productive aussi, avec parfois quatre ou cinq minutes « utiles » tournées au cours de la journée. Il y a aussi beaucoup de scènes à tourner dans Paris, à la gare de l'Est ou devant la Mosquée. Et il y a l'Opéra : deux cents plans dans la salle, dans les couloirs, dans les loges, dans les coulisses...

Pour Louis de Funès, l'épreuve majeure survient le mercredi 27 juillet au matin. Là, il s'installe au pupitre du chef d'orchestre, devant une centaine de musiciens classiques. Tous ne sont pas membres de l'orchestre de l'Opéra national de Paris, en vacances à cette période de l'année. Mais la plupart sont prix de Conservatoire, venant de divers orchestres dont celui de la garde républicaine. Ils doivent vraiment jouer la Marche hongroise de La Damnation de Faust d'Hector Berlioz, que Louis de Funès va vraiment diriger.

Certes, il fut musicien professionnel, mais son métier était bien différent ! L'ancien pianiste de bar ne sait pas lire la musique, ou tout au

moins pas assez pour jouer une telle partition, encore moins pour diriger un orchestre. Pendant des semaines, il a répété avec Robert Benedetti, violoniste dans l'orchestre de l'Opéra (et responsable syndical, ce qui a facilité bien des choses). Les musiciens ont beau connaître la partition, ils attendent au tournant leur chef d'un jour : ils joueront ce que « joue » de Funès, avec d'autant moins d'indulgence qu'il s'agit d'une répétition sans caméra ni micro. Et chacun dans le monde du cinéma sait quelles plaisanteries parfois cruelles les musiciens classiques sont capables de faire aux acteurs qui incarnent les chefs d'orchestre – Tino Rossi ne s'est pas toujours amusé avec l'orchestre en jouant le rôle de Franz Schubert dans *La Belle Meunière* en 1948. Blanc comme un linge, Louis de Funès monte au pupitre, lève sa baguette et lance l'orchestre. Après le dernier accord de la Marche hongroise, un grand silence. Puis les musiciens de l'orchestre marquent leur approbation en frappant leurs archets sur les violons ou leurs instruments sur leurs pupitres. Salut de professionnels à un autre professionnel, que les musiciens n'auront aucune réticence à répéter devant la caméra.

Louis de Funès, ému aux larmes, remercie Gérard Oury : il vient de vivre une de ses plus intenses émotions professionnelles. Gérard Oury remercie Louis de Funès : il est assuré de tenir une des scènes les plus importantes de son film. Rassuré quant à la qualité de sa direction d'orchestre, l'acteur pourra ajouter devant les caméras toutes les nuances de son personnage : l'autorité de Stanislas Lefort, sa délectation et son abandon dans la musique, sa vigilance vis-à-vis de son orchestre, son impatience, la manière dont il est pénétré par la noblesse de l'œuvre qu'il dirige...

Deux films importants se tournent en 1966 sur fond d'Occupation : *La Grande Vadrouille* de Gérard Oury et *Paris brûle-t-il ?* de René Clément. Les maisons de production, les Films Corona de Robert Dorfmann et Marianne Productions de Paul Graetz, vont essayer d'alléger leurs coûts en travaillant main dans la main. Tous les véhicules de *La Grande Vadrouille* (motos, camions et half-tracks de la Wehrmacht, « tractions » Citroën, vélos-taxis...) ont « joué » dans les scènes de la Libération de Paris. Dans les studios de Billancourt, les plans de tournage des deux films permettent des économies d'uniformes allemands. Et Gérard Oury va profiter des services d'un général allemand, conseiller technique de René Clément, pour se faire expliquer comment se passait une fête d'anniversaire. Il découvre ainsi la farandole des hommes assis à l'envers sur leurs chaises, qui va devenir une des images les plus célèbres de son film.

Qui plus est, la conception que Louis de Funès a de son personnage confirme sa pertinence : il n'est nul besoin de gestes ou de mines comiques pendant qu'il dirige. La perruque blanche suffit à indiquer qu'il s'agit d'une comédie. Ensuite, il retrouve son personnage habituel en houspillant son orchestre.

Le tournage de la répétition interrompue par l'irruption d'Achbach et de ses hommes puis de la soirée de gala sont des moments de forte intensité

pour de Funès. Cette dernière scène, notamment, avec le millier de figurants en uniformes allemands et en robes du soir, en toile de fond derrière le chef d'orchestre, est peut-être la plus complexe à réaliser pour Oury et son équipe, et sans doute celle dont le réalisateur sera le plus fier. Il y a de plus une difficulté imprévue : en filmant en contre-plongée le chef d'orchestre et ses grands gestes vers le ciel, il ne faut surtout pas que la caméra entrevoie l'immense plafond peint par Chagall en 1964, bien longtemps après l'action du film.

Louis de Funès et Bourvil quittent le plateau de La Grande Vadrouille le mercredi 31 août, au bout de quinze semaines de tournage. Ce jour-là, ils ont tourné ce qui est leur dernier plan dans le film, lorsqu'ils savourent leur liberté avec Terry-Thomas à bord du planeur. Après des décennies de transparents plus ou moins bien réussis, où l'on faisait défiler un paysage sur un écran derrière les acteurs installés en voiture ou dans quelque autre moyen de transport, la production a investi dans le premier « fond bleu » utilisé dans le cinéma français.

Le 12 septembre, Gérard Oury tourne son dernier plan : la scène au cours de laquelle Cunningham est confondu par l'officier allemand, filmée à bord d'un train en marche. Le film n'est pourtant pas tout à fait fini : la seconde équipe va encore tourner le plongeon d'un side-car allemand dans une mare aux canards, quelques plans de planeurs et, à la mi-octobre, le saut en parachute de l'équipage du Lancaster – symboliquement, le début de l'histoire...

Bourvil part bientôt jouer et chanter l'opérette Ouah Ouah en tournée avec Annie Cordy à travers la France, tandis que Louis de Funès est au programme de la rentrée cinématographique avec Le Grand Restaurant, qui sort le 7 septembre. Interviewé pendant le tournage, il a annoncé son programme de tournages qui, même si La Grande Vadrouille n'existait pas, exciterait déjà n'importe quel exploitant de salle : « Au moins quatre films : le nouveau Fantômas, Oscar réalisé par Molinaro, deux comédies avec Jean Girault et Denys de la Patellière. » Le tournage de Fantômas contre Scotland Yard commence effectivement le 20 octobre, tandis que les médias et le monde du cinéma attendent avec impatience la sortie de La Grande Vadrouille, annoncé comme l'événement majeur de la fin d'année. Depuis le printemps, la date de sortie du 7 décembre a été retenue.

*

* *

Jamais un film français n'a été aussi attendu. La promotion d'avant-sortie est totalement inhabituelle. Avant même le premier coup de manivelle, Le

Film français a consacré plusieurs pages à l'aventure du quatuor du Corniaud, Oury, de Funès, Bourvil et Dorfmann, dévoilant la trame du film et beaucoup d'aspects spectaculaires de la préparation et du tournage de La Grande Vadrouille. Après les visites de journalistes sur le tournage (chaque journal y a eu droit), le teasing prend des formes inédites, comme la parution d'un roman-photo quotidien dans Le Parisien libéré.

Le mercredi 7 décembre au Gaumont-Ambassade a lieu la première de La Grande Vadrouille. La télévision retransmet en direct l'arrivée de Bourvil et Louis de Funès avec l'équipe du film, et aussi de Robert Stack, héros du feuilleton américain Les Incorruptibles, de passage à Paris. Il y a dans la salle Yvon Bourges, secrétaire d'Etat à l'information, André Holleaux, patron du CNC, le publicitaire Marcel Bleustein-Blanchet, les académiciens Marcel Achard et Marcel Pagnol, l'historien et fondateur du festival de Cannes Philippe Erlanger, Edwige Feuillère, Lino Ventura, Yves Montand, Ludmilla Tchérina, Françoise Fabian, Dalida, Candice Bergen, Jean Delannoy, François Reichenbach, Robert Hossein et une foule de personnalités du cinéma qui ont côtoyé de Funès au temps des seconds rôles ou de sa première gloire : Dany Carrel, Annie Cordy, Henri Verneuil, Bernard Blier, Francis Blanche, Moustache, Philippe Nicaud, Henri Génès, Jean Lefebvre, Raymond Rouleau, Eddie Constantine... La soirée est à la fois mondaine et très chaleureuse : chacun se doute qu'il va s'agir d'un couronnement. Certains témoins trouvent même Louis de Funès détendu. D'ailleurs, c'est la première fois que ses fils rencontrent les fils de Bourvil : les deux hommes, si proches dans le travail, ne s'invitent jamais l'un, l'autre.

Pendant la projection, on rit énormément. Quand les lumières se rallument, Oury, de Funès et Bourvil mettent une demi-heure à sortir de la salle, arrêtés et congratulés par tous et chacun. Les reporters tendent leurs micros. Yves Montand, dont l'avis est attendu comme un oracle, dit seulement : « C'est chouette. »

« Faire la fine bouche serait ridicule. Il faut l'affirmer : La Grande Vadrouille est un grand film comique français, et le premier de ce genre si difficile à manier. (...) Le cinéma était vraiment comique, ou dramatique, avant la naissance du "parlant". Mack Sennett et ses complices ont pratiquement épuisé toutes les situations possibles de la course poursuite à la tarte à la crème. (...) Chaplin a poursuivi le chemin jusqu'au drame. C'est de cet esprit-là que s'inspire aujourd'hui un cinéaste français, mais en nationalisant, si j'ose dire, la situation. (...) C'est le premier film de guerre où ne coule pas une seule goutte de sang. Pas un mort, pas un blessé. Nous sommes purement et simplement dans une farce guignolesque. » Samuel Lachize, L'Humanité, 10 décembre 1966.

« La raison d'un tel succès ? Le film lui-même ? Il est littéralement atterrante pour quiconque tient le cinéma pour un art non indigne, non inférieur aux autres. C'est aussi bête, aussi vulgaire, aussi indécent que le plus bêtement bourgeois théâtre de boulevard. (...) Tout y est pour que ce soit bête et laid, complice de toutes les attitudes

de facilité. La platitude du récit et la grossièreté voulue, imposée de l'interprétation, conduisent à des "types" simplistes, atrocement conventionnels et complaisants, de "Français moyens", viennent en renfort d'un racisme tout aussi conventionnel dans la représentation des personnages allemands, tous bêtes, laids, ridicules et se laissant rouler avec une gentillesse trop conforme aux volontés du scénariste. » Albert Cervoni, France-Nouvelle, 4 janvier 1967.

La critique va être plus mitigée. Bien sûr, il y a l'enthousiasme, tantôt prévisible, tantôt inattendu : « Nous sommes certains de posséder en France le meilleur tandem comique mondial : le tendre Bourvil et l'irascible de Funès », claironne *Le Canard enchaîné* ; le très sévère Henry Chapier de *Combat* aime ce « conte féerique et burlesque » ; *Télérama* tranche : « Le film est réussi, il n'y a aucune honte à l'admettre » ; au *Figaro*, on trouve de Funès « magnifique de bouffonnerie, maître de sa mesure » et on voit dans le film « du Feydeau (...) du guignol (...) des Marx Brothers (...) du Mack Sennett (...) et du Jerry Lewis, (...) quelques échantillons, enfin, de comique à la française »... Il y a aussi des éreintements sans nuances, d'une vigueur fielleuse sans partage. Dans *Les Cahiers du cinéma*, le fameux Conseil des dix, qui présente les notations de critiques de la presse « de qualité », attribue quatre fois l'étoile unique signifiant « à voir à la rigueur » (*Le Monde*, *Les Lettres françaises* et deux des trois suffrages des *Cahiers*) et trois fois le rond noir « inutile de se déplacer » (*Positif*, *France-Nouvelle*, *Le Nouvel Observateur*).

Le film sort dans six salles parisiennes (Ambassade, Berlitz, Bosquet, Images, Montparnasse et Pathé-Orléans) pour 6 473 places par séance. Le démarrage en première semaine est excellent, à 105 789 entrées, soit plus de 30 000 entrées de mieux que *Le Corniaud*. *La Grande Vadrouille* fait plus du double du score du suivant au classement, *Triple Cross*, film d'espionnage de Terence Young. Performance remarquable, certes, mais sans rien encore d'historique. Ce qui n'est pas prévu, c'est qu'au long du mois de décembre, le film progresse, pour que finalement sa quatrième semaine d'exploitation soit la meilleure. Phénomène rarissime, que les fêtes de fin d'année n'expliquent pas complètement. En effet, le 1^{er} janvier 1967 est un dimanche, configuration infiniment moins favorable au cinéma que si le jour de l'an était un lundi. Or, au moment des fêtes, le taux de remplissage atteint des chiffres exceptionnels : 93,1 % à l'Ambassade, 86,9 % au Berlitz, 83,8 % aux Images...

Entrées de *La Grande Vadrouille* à Paris et périphérie :

1^{re} semaine (7-13 décembre 1966) : 105 789 entrées

2^e semaine (14-20 décembre 1966) : 104 004 entrées

3^e semaine (21-27 décembre 1966) : 136 192 entrées

4^e semaine (28 décembre 1966-3 janvier 1967) : 136 714 entrées

5^e semaine (4-10 janvier 1967) : 84 730 entrées.

A ce moment, de Funès est à l'affiche avec huit autres films. Performance inédite alors, on le voit donc à la façade de vingt-trois cinémas : le Berlitz, le Bosquet, l'Ambassade, le Montparnasse, l'Orléans, les Images avec *La Grande Vadrouille*, le Reflets et le Studio Saint-Lazare avec *Le Corniaud*, le Provence avec *Fantômas se déchaîne*, l'Artistic, le Voltaire et le Mambo avec *La Bande à Papa*, le Paris Ciné avec *Faites sauter la banque*, le Métropole et le Capitole avec *Le Gendarme à New York*, le Saint-Michel, le Saint-Lazare Pasquier, le Delta, le Royal-Haussmann, les Folies et les Ternes avec *Le Grand Restaurant*, le Rio Opéra avec *La Vendetta* (également sorti dans une dizaine de villes de province, le film est un gros succès à Alger), l'Avenue avec *Pouic Pouic*. Bourvil, autre poids lourd, est visible dans « seulement » douze salles, dont huit avec *La Grande Vadrouille* et *Le Corniaud*, les autres affichant *La Grosse Caisse*, *Trois enfants dans le désordre* et *La Cuisine au beurre*.

Dans les premiers jours de janvier 1967, les professionnels prennent conscience qu'il se passe quelque chose d'exceptionnel avec ce film qui, en quatre semaines d'exploitation seulement, s'est hissé à la deuxième place du classement de fréquentation à Paris des films sortis en 1966, juste derrière *Un homme et une femme* de Claude Lelouch qui, cumulant succès commercial, la palme d'or à Cannes et deux oscars à Hollywood, est jusqu'alors considéré comme le film de l'année.

Ce succès-là est contagieux. Lorsque sort *La Grande Vadrouille*, *Le Grand Restaurant* est toujours à l'affiche, installé depuis quelques semaines à l'Aubert-Palace, où le succès du film d'Oury va lui donner une nouvelle jeunesse : 4 182 entrées la semaine du 7 décembre, 21 701 la semaine suivante. Le film de Jacques Besnard quitte finalement l'affiche le 31 janvier, au bout de vingt semaines d'exclusivité et 424 029 entrées, alors que *La Grande Vadrouille*, en huit semaines, affiche déjà 783 542 entrées.

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 7-9 au 13-15 décembre 1966 :

1. – *La Grande Vadrouille* (1^{re} semaine) : 105 789 entrées
2. – *Triple Cross* (1^{re} semaine) : 48 696 entrées
3. – *Le Deuxième Souffle* (6^e semaine) : 33 201 entrées
4. – *Paris brûle-t-il ?* (7^e semaine) : 27 585 entrées
5. – *Darling* (1^{re} semaine) : 22 250 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 15-17 au 21-23 février 1967 :

1. – Le Retour des sept (1^{re} semaine) : 59 549 entrées
2. – La Grande Vadrouille (11^e semaine) : 47 570 entrées
3. – Qui a peur de Virginia Woolf ? (1^{re} semaine) : 40 460 entrées
4. – Les Professionnels (2^e semaine) : 24 198 entrées
5. – Guet-apens à Téhéran (1^{re} semaine) : 21 241 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 1^{er}-3 au 7-9 mars 1967 :

1. – La Grande Vadrouille (13^e semaine) : 41 860 entrées
2. – Le Voleur (2^e semaine) : 40 082 entrées
3. – Mes funérailles à Berlin (2^e semaine) : 33 076 entrées
4. – Cinq gars pour Singapour (1^{er} semaine) : 29 589 entrées
5. – Sept hommes et une garce (1^{re} se-main) : 29 214 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 15-17 au 21-23 mars 1967 :

1. – Fantômas contre Scotland Yard (1^{re} semaine) : 54 691 entrées
2. – Les Demoiselles de Rochefort (2^e se-main) : 53 955 entrées
3. – La Grande Vadrouille (15^e semaine) : 33 789 entrées
4. – Grand Prix (2^e semaine) : 27 181 entrées
5. – Le Voleur (4^e semaine) : 24 790 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 22-24 au 28-30 mars 1967 :

1. – La Canonnière du Yang-Tsé (1^{re} se-main) : 63 958 entrées
2. – Les Demoiselles de Rochefort (3^e semaine) : 53 234 entrées
3. – La Grande Vadrouille (16^e semaine) : 53 080 entrées
4. – Un idiot à Paris (1^{re} semaine) : 49 426 entrées
5. – Fantômas contre Scotland Yard (2^e semaine) : 48 493 entrées

Pendant plus de deux mois, aucune nouveauté ne parvient à détrôner La Grande Vadrouille. Le Docteur Jivago, Guerre et Paix, La Belle et le Clochard, Les Demoiselles de Rochefort ou Les Professionnels ne font pas mieux que la deuxième place du classement. Ce n'est qu'en onzième semaine que le film cède la première place, battu par Le Retour des sept, un western avec Yul Brynner. Nouvelle performance inédite deux semaines plus tard : La Grande Vadrouille revient en tête des fréquentations en treizième semaine. Quand sort Fantômas contre Scotland Yard, le 15 mars 1967, le film d'Oury est toujours troisième fréquentation à Paris ! Il va même dépasser le film d'Hune-belle une semaine plus tard avant de laisser se rétablir une hiérarchie plus naturelle. Quand, le 25 avril, La Grande Vadrouille finit sa vingtième semaine avec 24 300 entrées de plus, le total de son exclusivité officielle est de 1 295 937 entrées dans les seules six salles parisiennes où le film a démarré. Le film passe ensuite en « continuation », ce qui porte son score final d'exclusivité à 1 483 479 entrées en trente et une semaines.

L'année cinématographique est pourtant une année de marasme : fermetures de salles, érosion de la fréquentation... Alors La Grande Vadrouille n'est pas un exemple, insistent les spécialistes. Le pourtant optimiste Maurice Bessy, directeur du Film français, tire de noires conclusions dans un éditorial de juin 1967 : « Dans son année la plus sombre, le cinéma français connaît sa recette record avec La Grande Vadrouille dont les résultats sont spectaculaires. (...) Ces mêmes foules qui se pressent pour aller rire à La Grande Vadrouille sont de plus en plus réticentes à fréquenter les salles qui leur proposent des films – souvent de qualité – si ceux-ci ne présentent pas un aspect insolite, inaccoutumé. Un régime d'exception s'instaure où la surprise, une certaine démesure, une forme extraordinaire l'emportent et débordent les cadres spectaculaires traditionnels. Cet aspect singulier, "barnumien", s'il accroît les risques du pari cinématographique, ne permet pas d'envisager une production industrielle, ni même artisanale ; pas question d'intégrer le poker dans l'activité économique d'un pays. »

Les vingt films les plus vus en France, en millions d'entrées, avril 2009.

1. Titanic (Etats-Unis, 1998) : 20,7
2. Bienvenue chez les Ch'tis (France, 2008) : 20,2
3. La Grande Vadrouille (France, 1966) : 17,2
4. Autant en emporte le vent (Etats-Unis, 1950) : 16,7
5. Le Livre de la jungle (Etats-Unis, 1968) : 15,3
6. Il était une fois dans l'Ouest (Italie, 1969), 14,8

7. Les 101 Dalmatiens (Etats-Unis, 1961) : 14,6
8. Astérix : mission Cléopâtre (France, 2002) : 14,5
9. Les Dix Commandements (Etats-Unis, 1958) : 14,2
10. Blanche-Neige et les sept nains (Etats-Unis, 1938) : 13,8
11. Ben-Hur (Etats-Unis, 1960) : 13,8
12. Les Visiteurs (France, 1993) : 13,7
13. Le Pont de la rivière Kwaï (Etats-Unis, 1957) : 13,3
14. Cendrillon (Etats-Unis, 1950) : 12,8
15. Le Petit monde de Don Camillo (France, 1952) : 12,8
16. Les Aristochats (Etats-Unis, 1971) : 12,4
17. Le Jour le plus long (Etats-Unis, 1962) : 11,9
18. Le Corniaud (France, 1965) : 11,5
19. La Belle et le Clochard (Etats-Unis, 1955) : 11,1
20. Bambi (Etats-Unis, 1948) : 10,7

Pourtant, dans certaines villes, les scores de La Grande Vadrouille ont été incroyables : 55 716 entrées pour 46 643 habitants à Valenciennes, 36 400 pour 33 670 habitants à Thionville... Pour la France entière, la première exploitation en 1966-1967 atteint les 13 millions de spectateurs, ce qui bat le meilleur score français, Le Petit monde de Don Camillo de Julien Duvivier avec Fernandel, avec ses 12 790 676 entrées depuis 1952. Dans l'immédiat, les records restent américains : Autant en emporte le vent (1950), Les 101 Dalmatiens (1961), Les Dix Commandements (1958) et Ben-Hur (1960) ont tous mieux fait que 13 millions. Mais La Grande Vadrouille ne va pas quitter les écrans. Dès l'été 1967, le film devient un classique de la reprise, dans les cinémas de quartier ou des stations balnéaires, pour les fêtes de fin d'année ou au cœur du mois d'août, le film attire encore. En un an, encore quatre millions de spectateurs, puis quelques dizaines de milliers par an ensuite. Aujourd'hui, il est comptabilisé 17 267 607 entrées en salles pour La Grande Vadrouille, qui va rester une trentaine d'années le film le plus vu de l'histoire du cinéma en France. Il ne sera dépassé qu'en 1998 par Titanic de James Cameron. Son titre de film français le plus vu en salles tiendra dix ans de plus, jusqu'à Bienvenue chez les Ch'tis de Dany Boon, en 2008.

Mais il y a aussi la télévision. Depuis la première diffusion, le 1^{er} janvier 1976 sur la première chaîne, La Grande Vadrouille a été diffusé treize fois sur la première chaîne ou TF1 et onze fois sur la deuxième chaîne,

Antenne 2 ou France 2. Il a aussi été diffusé une dizaine de fois sur d'autres chaînes. Si, en l'absence de recensions absolument fiables, on ne sait si La Grande Vadrouille est vraiment le film le plus souvent diffusé sur les chaînes hertziennes, c'est en tout cas un succès systématique et jusqu'à présent inusable. Depuis 1976, le film n'a jamais eu moins d'une huitaine ou d'une dizaine de millions de spectateurs à chacune de ses diffusions quasi annuelles.

Les variantes du scénario de La Grande Vadrouille : l'interrogatoire à la Kommandantur

Dans la dernière version avant tournage du découpage de La Grande Vadrouille, un quatrième personnage est prévu pour la scène de l'interrogatoire à la Kommandantur de Meursault, le greffier. Il a disparu du film, comme ce qui aurait pu être une jolie séquence de comique chanté.

Voici le dialogue de cette scène qui met aux prises Stanislas Lefort (Louis de Funès), Augustin Bouvet (Bourvil) et le major Achbach (Benno Sterzenbach). En maigre, le dialogue tel que dans le film, avec en italiques, les passages créés au tournage. En caractères gras, les passages du dialogue prévu qui n'ont pas été conservés par Gérard Oury.

« Achbach : – Douze balles pour vous ! Douze balles pour vous ! Vingt-quatre balles ! Quel gâchis pour des gens comme vous ! Qui vous a donné ces chiens ? Qui vous a procuré ces uniformes ? Qui sont vos complices ? Assez grommelé !

Stanislas : – Monsieur le Commissaire...

Achbach : – Je suis pas Commissaire, je suis Major Achbach !

Stanislas : – Monsieur le Major, je voudrais gagner du temps... enfin, pas perdre de temps, [je suis décidé à vous aider,] et je vais tout vous dire...

Achbach : – A la bonne heure ! Vous devenez raisonnable, Herr Kapelmeister !

Stanislas : – [Reprenons du début ! Voilà,] j'avais rendez-vous le lundi 15 novembre.

(Augustin se mouche bruyamment. Regard courroucé de Stanislas, d'Ach-bach et du greffier)

Augustin (confus) : Excusez-moi...

Stanislas : – J'avais rendez-vous le lundi 15 novembre, avec le capitaine Jean-Pierre qui, en réalité, est le sergent Henri, mais dont le vrai nom est Maréchal... Tout le monde le sait !

Augustin (à Stanislas) : – Permettez ! Il y a une petite erreur... C'était pas un lundi, mais un dimanche... C'était pas en novembre, c'était en janvier, et à ce moment-là, Henri ne s'appelait pas encore Maréchal...

Stanislas : – Mais moi je suis né en 14.

Augustin : – C'était la Grande Guerre...

Stanislas : – Ben oui c'était la Grande Guerre.

Achbach : – La Grande Guerre...

Stanislas : – Quatre ans !

Augustin : – Quatre ans !

Achbach : – Quatre ans !

[Stanislas : – Ah ! Vous avez raison ! Il s'appelait Jules... (au greffier) Notez tous ces gens-là ! Noten Sie !

Augustin : – Je suis d'autant plus sûr de la date que ce soir-là vous dirigiez Rigoletto !

Stanislas : – Ah oui !

Augustin : – « Comme la plume au vent... Femme est vola-a-ge et bien peu sa-a-ge qui s'y fie un instant »

Stanislas : – Pas si vite ! Léger ! Léger ! Rubato !..

Les deux : – « Femme va-ri-e, femme varie ! » etc...

(Le greffier, musicien, accompagne Rigoletto à la machine)

Les deux : – « Fol qui s'y fie un seul instant... »

(Off, bruit de la machine en tempo de valse, avec sonnette à la fin de chaque ligne)

Les deux : – « Ah ! ah ! ah ! Un seul instant. Ah ! Ah ! Ah ! Un seul instant. »

Achbach : – Encore une fois, je suis fâché que je dois arrêter la musique... (à Stanislas) Qui est ce Maréchal Jules ?] Qui est ce Maréchal ?

Stanislas (excédé) : – Mais je ne sais plus, moi ! (à Augustin) Il m'interrompt tout le temps !

Augustin : – C'était place des Victoires en face de la statue de Louis XIV.

Stanislas : – Vous avez vu une statue, vous ?

Augustin : – Ben oui !

Stanislas : – C'est impossible !

Augustin : – Pourquoi ?

Stanislas : – Parce qu'à ce moment-là, les Allemands avaient déjà enlevé toutes les statues. (à Achbach) N'est-ce pas Monsieur le Major ? (geste d'ignorance d'Achbach ; Stanislas revient à Augustin) Il ne sait rien !

Achbach : – (série de jurons allemands) De moi, vous osez me foutre ! Je sais qu'il me manque deux aviateurs anglais !

(Augustin se mouche à nouveau bruyamment.)

Stanislas : – Quoi ? J'ai rien entendu ! Il fait un bruit ! Combien vous avez dit ?

Achbach : – Deux ! Vous savez où ils sont. Et moi, je sais qu'ils ne sont pas loin. »

17. – Dans un fauteuil

(de Fantômas contre Scotland Yard au Petit Baigneur, 1967-1968)

Alors que Louis de Funès va être emporté par le phénoménal succès de *La Grande Vadrouille*, un journaliste l'interroge sur son angoisse perceptible dès qu'on le rencontre, alors qu'il n'a plus à craindre les « nouilles grises » et les fins de mois difficiles. « Mon inquiétude concerne le travail, les jours noirs étant je l'espère terminés. Avant, j'étais inquiet sur un fil, maintenant je le suis dans un fauteuil. » En 1967, ce fauteuil ressemble à un trône. L'année commence en effet sur les chiffres fabuleux de *La Grande Vadrouille*, puis arrive *Fantômas contre Scotland Yard*.

Louis de Funès avait fini sept semaines plus tôt le tournage de *La Grande Vadrouille* quand il a commencé le 20 octobre 1966, aux studios de Saint-Maurice, le tournage du nouveau *Fantômas*. Après les décors futuristes et les gadgets, André Hunebelle estime que pour ce troisième film il faut renouveler l'intérêt de la série. Jean Halain, alors qu'il met la dernière main au scénario, dit dans une interview, au printemps : « Nous allons nous rapprocher du *Fantômas* traditionnel, celui des romans de Marcel Allain, et renoncer à l'esprit James Bond. » Il cherche une histoire qui revient aux prodiges originels, aux faux cadavres qui se lèvent de leur lit de mort et aux machinations à double fond.

Cette fois-ci, *Fantômas* a décidé de soumettre les riches à un impôt sur la vie – les riches « officiels » mais aussi les magnats de la pègre. Lord Mac Rashley (Jean-Roger Caussimon), un riche Ecossais qu'il essaie de rançonner, alerte Juve, Fandor et Hélène qui viennent dans son château. Dès le premier soir, Juve est en butte aux plaisanteries de *Fantômas*, qui fait apparaître puis disparaître un pendu dans sa chambre. Juve passant pour mentalement dérangé auprès de Lord Mac Rashley, *Fantômas* supprime vraiment celui-ci et prend sa place, alors que son secrétaire (Henri Serre) et Lady Mac Rashley (Françoise Christophe) projetaient justement d'éliminer le milliardaire. Fandor et Hélène, ayant compris la substitution, sont sur le point d'arrêter enfin *Fantômas* quand Juve intervient de manière intempestive et permet la fuite du génie du mal. Une fusée décolle, dont tout le monde imagine qu'elle est celle de *Fantômas*. L'armée de l'air intervient et détruit la fusée, tandis que le malfaiteur s'enfuit tranquillement en vélo, son butin d'un million de dollars en diamants accroché à son porte-

bagages.

L'histoire est peut-être la plus abracadabrante de toute la série, mais elle réserve d'étonnants morceaux de bravoure à Louis de Funès : Juve va beaucoup courir, hurler et ouvrir des yeux ronds, se déguiser en fantôme, parader en kilt et être transporté jusqu'au repaire de Fantômas à bord d'un lit télécommandé. Jean Marais et Mylène Demongeot jouent les aventuriers pendant une douzaine de minutes. Figure au scénario une chasse à courre qui permet pour la septième fois à Jean Marais de monter son cheval Sultan dans un film, puis une poursuite et quelques rebondissements de film d'aventure standard. Mais le tournage de Fantômas contre Scotland Yard est un penum pour l'acteur. Fandor n'a plus guère d'importance dans l'intrigue, ses scènes très conventionnelles s'effacent derrière les rebondissements qui accablent Juve, le rôle de Fantômas est tenu pendant une bonne partie du film par Jean-Roger Caussimon et Jean Marais a de plus en plus de mal à effectuer ses cascades, notamment à cheval.

« Bertrand. – Monsieur le commissaire, même dans un château hanté, je me demande si c'est le bon moyen de passer inaperçus.

Juve. – Il n'a rien compris.

— Ah bon ?

— Mais il ne s'agit pas de passer inaperçus, imbécile, bien au contraire ! Dans ce château, il y a des fantômes...

— Des vrais ?

— Non, des faux, puisque les vrais n'existent pas. Le fantôme que j'ai vu l'autre jour au bout du couloir, c'était un faux fantôme.

— Ah oui ?

— Donc s'il y a des faux fantômes, il faut les provoquer. Quand un faux fantôme rencontre un autre faux fantôme, qu'est-ce qui se passe ?

— Ben, il a peur.

— Non ! Il vous prend pour un complice. Alors il s'approche, il s'approche, il ne sait pas que c'est vous et alors clac... les menottes. Alors allez faire votre ronde dans l'aile sud et ne vous prenez pas les pieds dans votre drap. »

Dialogue de l'inspecteur Bertrand (Jacques Dynam) et de Juve (Louis de Funès) déguisés en fantômes dans Fantômas contre Scotland Yard.

Mylène Demongeot : « Je pense que Jean Marais souffrait sur ce tournage. C'était un homme qui avait été tellement reconnu, tellement adulé... Mais comment lutter contre la force incroyable de de Funès ? Dès

les répétitions, on pleurait de rire. » Comme d'habitude, le film est augmenté de trouvailles sur le tournage, qui ne sont d'ailleurs pas toutes de l'initiative de Louis de Funès, qui a encore renforcé sa « bande », notamment avec la présence de Max Montavon et Jean Ozenne comme domestiques du château de Lord Mac Rashley. Ainsi quand Bertrand/Jacques Dynam fouille sous les draps de Juve à la recherche de son arme de service et que celui-ci s'offusque avec des aigus outragés – improvisation retravaillée.

L'Ecosse est tournée en région parisienne et le château de Lord Mac Rashley est en fait le château de Roquetaillade, près de Bordeaux. L'essentiel de l'action est tournée en intérieur, à l'exception des vingt minutes environ de la chasse à courre et des rebondissements consécutifs, tournés en forêt de Compiègne. On a l'impression curieuse, d'ailleurs, d'un film avec moins de moyens que les deux épisodes précédents. Pourtant, le budget est encore en augmentation, à 6,4 millions de francs.

Mais la part des cachets versés aux acteurs se monte à 21,25 % du budget, contre 14,5 % au film précédent. Il est vrai que le poids de Louis de Funès au box-office français a radicalement changé. Quand Le Film français annonce, à l'automne 1966, le début du tournage de La Vengeance de Fantômas (puisque, après que le scénario se fut appelé Fantasia pour Fantômas, c'est encore le titre de travail de Fantômas contre Scotland Yard), Louis de Funès figure en troisième position de la distribution annoncée. Mais la hiérarchie est, dans les faits, inversée : si Jean Marais apparaît au budget du film pour un maximum de 400 000 francs pour soixante jours de tournage, y compris les honoraires de son agent (un forfait de 285 000 francs et la part de Cimura de 15 000 francs, auxquels s'ajoutent « 47,5 % des recettes nettes producteur après amortissement du coût du film majoré de 10 % jusqu'à concurrence de 95 000 francs et 2,5 % pour Cimura jusqu'à concurrence de 5 000 francs »), Louis de Funès touche un forfait de 500 000 francs. Il va enfin toucher plus que le héros des deux premiers Fantômas.

La nouvelle hiérarchie n'échappe pas à la presse, qui met les pieds dans le plat avec une délectation manifeste : « Jean Marais n'est plus que le faire-valoir de Louis de Funès » (La Croix), « Fantômas cède peu à peu la place au commissaire Juve. Forcément, puisque de Funès est actuellement la vedette numéro un du cinéma français (...) J'ai cru remarquer, dans la foule de ceux qui servent la soupe à la vedette, Jean Marais » (Le Canard enchaîné), « le commissaire Juve faisant plus rire que Fantômas et Fandor ne font frémir, ce nouvel épisode abandonne l'angoisse au profit du comique » (France-Soir)...

« Fantômas devient un personnage de plus en plus antipathique devant un commissaire Juve de plus en plus sot, auprès de qui le gendarme bastonné par Guignol apparaît

comme un modèle de finesse et de subtilité. Par bonheur cet impénitent nigaud nous est présenté sous les traits de Louis de Funès, acteur exubérant, amuseur infatigable qui rendrait une courge intelligente (et drôle). (...) De Funès peut tout faire, se substituer au scénariste, au metteur en scène, improviser des effets saugrenus, imaginer une situation, créer à lui seul un climat burlesque : il mériterait de figurer deux fois, sinon plus, au générique. Il invente une nouvelle espèce : l'acteur-auteur. » Louis Chauvet, *Le Figaro*, 22 mars 1967.

« A défaut de traduire l'ambiance si particulière des romans de Souvestre et Allain, cette série de films aurait pu s'inventer un style. Il n'en est rien. Les auteurs (et dans ce troisième film c'est encore plus frappant) se contentent d'appliquer des recettes. Avec soin, d'ailleurs. Un château écossais avec son parc pour les belles images (...), Jean Marais pour les poursuites à cheval et autres acrobaties, Louis de Funès pour la note comique. Tout cela mis bout à bout constitue une suite d'images agréables mais le soin – et même le goût – ne remplacent pas l'invention. » Claude-Marie Trémois, *Télérama*, 2 avril 1967.

Pour le reste, la critique des grands journaux généralistes ne fait pas de grands effets de manche. Comme l'écrit Jean de Baroncelli dans *Le Monde*, « ce cinéma-là n'a pas besoin de défenseurs : il se défend très bien lui-même ». Comparant *Fantômas contre Scotland Yard* à *La Grande Vadrouille*, Louis Chauvet du *Figaro* tranche : « on peut divertir le public par des moyens beaucoup plus glorieux. » Evidemment, scénario et réalisation n'enthousiasment guère la presse, mais le numéro de Louis de Funès est salué, ainsi qu'accessoirement celui de Jean Marais.

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 15-17 au 21-23 mars 1967 :

1. – *Fantômas contre Scotland Yard* (1^{re} se-maine) : 54 691 entrées
3. – *La Grande Vadrouille* (15^e semaine) : 33 789 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 22-24 au 28-30 mars 1967 :

3. – *La Grande Vadrouille* (16^e semaine) : 53 080 entrées
5. – *Fantômas contre Scotland Yard* (2^e se-maine) : 48 493 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 29-31 mars au 4-6 avril 1967 :

2. – *Fantômas contre Scotland Yard* (3^e se-maine) : 48 326 entrées
3. – *La Grande Vadrouille* (17^e semaine) : 48 040 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 5-7 au 11-13 avril 1967 :

4. – Fantômas contre Scotland Yard (4^e se-maine) : 31 063 entrées

5. – La Grande Vadrouille (18^e semaine) : 28 510 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 19-21 au 25-27 avril 1967 :

5. – La Grande Vadrouille (20^e semaine) : 24 300 entrées

7. – Fantômas contre Scotland Yard (6^e se-maine) : 19 816 entrées

Le 16 mars 1967, Fantômas contre Scotland Yard est donc le premier film de Louis de Funès à sortir depuis La Grande Vadrouille. Son démarrage dans ses six salles d'exclusivité parisiennes (Mercury, Festival, Max Linder, Mistral, Translux-Pullman et Publicis-Orly pour 3 653 places par séance) n'est pas particulièrement brillant, avec 54 691 entrées en première semaine. En revanche, si le film perd immédiatement la première place du classement parisien, il maintient de belles fréquentations pendant quelques semaines, accompagnant La Grande Vadrouille. Finalement, au bout de dix semaines d'exclusivité, 285 102 spectateurs ont vu le film dans les cinémas parisiens. Après un peu de « continuation », le score final de Fantômas contre Scotland Yard est de 344 990 entrées en quatorze semaines. C'est beaucoup moins que les 409 630 entrées en quatorze semaines de Fantômas et les 456 077 entrées en treize semaines de Fantômas se déchaîne. Les chiffres pour la France entière de la première exploitation du film confirment l'épuisement du filon : 4,5 millions de spectateurs pour Fantômas, 4,2 pour Fantômas se déchaîne, 3,5 pour Fantômas contre Scotland Yard.

Il n'y aura plus de Fantômas. Le soir de la première du film, Jean Marais dit à France-Soir qu'il trouve Louis de Funès désopilant et qu'il compte tourner un quatrième film avec lui, « peut-être à Moscou ». Mais, en fait, il n'en a franchement plus envie, tant son personnage est désormais écrasé par Juve. Et ce dernier n'a certainement plus envie de se contraindre à partager l'affiche avec un partenaire aussi réticent, surtout pour une série qui s'essouffle.

*

* *

Comme souvent, Louis de Funès est déjà dans un autre film quand il faut faire le bilan de *Fantômas contre Scotland Yard*. A sa sortie, il tourne *Oscar*. Sa troisième rencontre avec la pièce de Claude Magnier a lieu sur un plateau de cinéma depuis la mi-février. Un tournage dont sortira un joyau, mais un tournage à la fois orageux, difficile et heureux pour de Funès.

Il est vrai que sa rencontre avec Edouard Molinaro se tient sous le signe des paradoxes. Le réalisateur explique : « Les plus gros succès de ma carrière ont été des comédies, *Oscar*, *Hibernatus*, *La Cage aux folles*... Or il se trouve que je n'aime pas beaucoup les comédies. Je les ai toujours faites pour rester dans ce métier, pour payer d'autres films que j'avais envie de faire et qui en général n'ont pas été des succès. *Oscar* et *Hibernatus* sont des films que j'ai faits par raison. Ce ne sont pas des films dans lesquels j'ai mis quoi que ce soit de moi-même. »

Edouard Molinaro, homme discret et plutôt timide, n'a pas vraiment sa langue dans la poche. En 1967, il a trente-neuf ans et il a déjà réalisé quelques films très remarqués comme *Une ravissante idiote* avec Brigitte Bardot et Anthony Perkins, ou *Arsène Lupin contre Arsène Lupin* avec Jean-Claude Brialy et Jean-Pierre Cassel. Ayant débuté comme assistant de Jean Laviron, c'est un réalisateur méticuleux, précis, efficace, qui alternera pendant toute sa carrière cinéma populaire et films « de qualité ».

Le futur réalisateur de *La Cage aux folles*, de *Cause toujours*... tu m'intéresses ou de *Pour 100 briques t'as plus rien va se voir* confier pour la première fois un film aux vastes ambitions commerciales avec l'adaptation du triomphe théâtral de Louis de Funès, *Oscar*. Curieusement, Molinaro ne l'a pas vu. « J'avais vu la pièce à la création, avec Pierre Mondy et Jean-Paul Belmondo. Je ne sais pas si j'aurais eu le courage de faire le film si j'avais vu la pièce avec lui : je n'imaginais pas ce qu'il pouvait faire dedans, ce qui m'a aidé quelquefois à le freiner – pas toujours. » Il ne monte pas ce projet avec l'intention de filmer la pièce à la façon d'« *Au théâtre ce soir* ». Il propose à Alain Poiré et Louis de Funès une idée assez radicale qui consiste, selon son expression, à « rethéâtraliser le théâtre ». Il explique : « *Oscar* est une pièce en trois actes, avec deux entractes et des ellipses de temps qui correspondent à des évolutions de l'action hors de la scène. Moi, j'ai voulu tout comprimer et enfermer de Funès comme une mouche dans un bocal. Je n'ai plus voulu d'ellipse et le film se déroule dans le temps exact de l'action. Je l'ai encore fait, plus tard, avec *Le Souper*, qui est aussi l'adaptation d'une pièce, mais c'est assez rare au cinéma – *La Corde* d'Alfred Hitchcock, *Le train sifflera trois fois*... »

La préparation du film est plutôt sereine. Molinaro et son acteur ont plusieurs réunions de travail autour d'une maquette du décor, pour régler

les déplacements, installer les scènes et trouver des solutions qui, dans cet espace clos et en temps réel, permettront d'échapper à la frontalité du théâtre. Molinaro a aménagé ça et là le texte pour faire tenir la pièce dans un seul lieu et pour régler le galop d'un de Funès déchaîné qui va courir d'un bout à l'autre d'un décor tout en escaliers, coursives et pièces à plusieurs portes. Il a fait appel à Georges Wakhevitch, sommité absolue du décor de théâtre et de cinéma (*Les Visiteurs du soir* de Marcel Carné, *Dédée d'Anvers* d'Yves Allégret, *Le Journal d'une femme de chambre* de Luis Buñuel...), qui lui a construit un décor d'un seul tenant : trois niveaux autour d'un jardin intérieur, avec partout des parois vitrées ou des pièces sans cloison qui permettent de suivre tous les mouvements de Louis de Funès avec peu de mouvements de la caméra, ce qui renforce l'impression de voir un fou en pleine crise.

Cette conception du décor correspond à l'analyse que fait Edouard Molinaro du comique de Louis de Funès : « Son génie, c'est sa lisibilité. Chacun de ses sentiments, même très fugitif, est rendu de manière immédiate et suramplifiée. On n'ignore rien, on ne se pose aucune question quant à ce qu'il pense, et c'est ce qui fait rire. » Dans le décor de Wakhevitch et sans ellipse dans la narration, le jeu de l'acteur doit étourdir le spectateur par sa vivacité et par la frénésie des rebondissements.

Louis de Funès a tenu à ce que Jean Halain intervienne dans la préparation du film, ce qui ne gêne pas Edouard Molinaro mais lui semble superflu. « C'était un homme tout à fait charmant, très effacé et tout à fait inefficace. La compression du temps dans *Oscar* vient de moi. Pour le reste, le film est la pièce telle quelle. Je me souviens qu'il était là au cours du travail sur la maquette du décor, avant le tournage, mais je ne me souviens pas de son apport. » Néanmoins, au générique, c'est le fils d'André Hunebelle qui signe les « dialogues additionnels » d'Oscar.

Le casting est bien sûr discuté avec l'acteur. Pour incarner son épouse, il a fait contacter Simone Valère, croisée une quinzaine d'années plus tôt sur le tournage de *Ma femme est formidable*. La comédienne n'est pas libre et donc l'épouse de Louis de Funès sera Claude Gensac. Depuis *Sans cérémonie* et *La Vie d'un honnête homme*, ils se sont plus ou moins perdus de vue quand il vient la voir jouer *La Dame de chez Maxim* (aux côtés de Pierre Mondy, Max Montavon et Jean Le Poulain, autres copains de scène de de Funès), pendant le tournage du *Grand Restaurant*. « A la sortie, il m'a dit : "Je ne savais pas que tu pouvais être une comique" », racontera-t-elle plus tard. Quelques jours plus tard, Maurice Risch, qui joue dans la même pièce tout en tournant dans le film de Jacques Besnard, transmet à Claude Gensac un message de Louis de Funès : accepterait-elle de devenir son épouse dans l'adaptation d'Oscar ? Elle ne sait pas encore qu'elle trouve là le rôle de sa vie : épouse à l'écran du plus grand comique français, au point même que beaucoup de spectateurs croiront qu'elle l'est

aussi à la ville. Car, avant de tourner Oscar, elle va être « mariée » à Louis de Funès dans Les Grandes Vacances, tourné alors que Molinaro a beaucoup avancé sa préparation avec de Funès. Suivront, avec le même « couple », Le gendarme se marie, Hibernatus, Le gendarme en balade, Jo et Le Gendarme et les Gendarmettes, Claude Gensac jouant également dans L'Aile ou la Cuisse, L'Avare et La Soupe aux choux.

Pour le rôle de Colette Barnier, fille du héros d'Oscar, une quinzaine de jeunes comédiennes sont convoquées à une audition avec de Funès. Une seule arrive à l'heure et en sachant son texte. Comme par ailleurs elle convient tout à fait au réalisateur et à l'acteur, Agathe Natanson, jeune sociétaire de la Comédie-Française, est donc engagée pour être la fille de de Funès. Mario David et Germaine Delbat vont retrouver les rôles du masseur Philippe et de la gouvernante Charlotte qu'ils tenaient au théâtre. Pour le rôle de Christian Martin, Guy Bertil n'est de toute façon pas disponible, puisqu'il est parti mener une nouvelle carrière aux Etats-Unis. Edouard Molinaro propose Claude Rich, qu'il a dirigé quelques années plus tôt dans La Chasse à l'homme et qu'il pense capable de porter le mélange de rouerie et de candeur qu'il voit dans le personnage de Christian Martin. De Funès n'a partagé avec lui que quelques plans dans Ni vu ni connu mais agréé ce choix. Personne n'imagine alors à quel point leurs relations seront tendues.

« Le plus drôle c'est qu'à l'origine j'avais été engagé pour jouer ce rôle au théâtre [à la création de la pièce en 1958]. Puis la veille de la première répétition, l'auteur m'a convoqué et m'a dit : "Ça ne va pas du tout, j'ai réfléchi... Vous allez rendre mon personnage antipathique." Ce qui est paradoxal parce que je jouais un rôle très sympathique à cette époque dans Virginie. Mais le rôle a été donné à Belmondo et comme j'avais abandonné Virginie qui marchait pourtant très bien, pour ce mirage d'Oscar, je me suis trouvé chômeur pendant six mois... Tout ça à cause de ma mine patibulaire. » Claude Rich dans L'Aurore, 10 mars 1967.

Car de Funès ne conçoit pas que l'on joue Oscar sur un autre registre de jeu que le sien. Après avoir reproché à Guy Bertil d'être lent, il donne régulièrement en exemple à Claude Rich son partenaire de 1961 lorsqu'ils travaillent leurs scènes, prise après prise. Molinaro n'en démord pas : « Claude avait un jeu plus subtil et je pensais que ce qui marchait était l'opposition de deux jeux, de deux styles, plutôt que d'avoir deux forcenés qui jouaient l'un contre l'autre. »

Des années plus tard, Claude Rich dévoilera ce qui a été le point extrême de leurs tensions. Après que le tournage d'une scène a été longuement retardé par un désaccord entre Louis de Funès et Edouard Molinaro, la première prise n'est pas satisfaisante. De Funès commence une phrase par les mots « Guy Bertil ». Rich a un geste nerveux et brise sur le coin d'un meuble le bord de la coupe à champagne qu'il tient à la main. Le verre hérissé d'éclats à la main et les dents serrées, il lance à son partenaire :

« quoi, Guy Bertil ? » « Il a dit “rien, rien” et nous avons repris la scène. »

En effet, même si « ce n'était pas orageux en permanence », selon un euphémisme du réalisateur, l'ambiance est parfois franchement tendue sur le plateau d'Oscar où le tournage a commencé le 13 février 1967 aux studios de Billancourt. L'essentiel des tensions tient à la dissemblance des personnalités de Molinaro et de Funès. « Je ne suis pas quelqu'un de très expansif », admet le réalisateur. Contrairement à un Georges Lautner ou à un Gérard Oury qui éclatent de rire ouvertement, Edouard Molinaro extériorise peu son enthousiasme « même si, tempère-t-il, il m'est souvent arrivé de tourner le dos à l'action pour ne pas éclater de rire et rendre inutilisable la prise » (une mésaventure plusieurs fois survenue, comme tout le métier le sait, sur le tournage de *La Grande Vadrouille*). Le flegme de Molinaro donne le la à toute l'équipe et de Funès a l'impression de rater toutes ses scènes, puisqu'on ne rit pas sur le plateau. Pourquoi ce qui avait tant de succès au théâtre de la Porte Saint-Martin ne fait plus rire aux studios de Billancourt ?

Edouard Molinaro : « Un jour, on s'est vraiment fâchés parce que la petite bonne jouée par Dominique Page portait un chapeau normal alors que Louis voulait un chapeau de fantaisie avec des plumes. Je pensais que le comique n'était pas là mais dans les situations. Lui, il avait une idée très immédiate de l'effet comique et tenait à son chapeau rigolo. » A propos de ce chapeau, l'orage éclate. De Funès accuse Molinaro de n'avoir aucun sens du comique, lui jette à la figure : « Vous n'êtes pas un metteur en scène. » Le tournage s'interrompt. Il faut qu'Alain Poiré se rende sur le plateau pour apaiser les choses. Il se livre à un grand numéro de diplomatie pour remotiver de Funès. Et Dominique Page finit par porter un chapeau ridicule.

De même, Poiré racontera plus tard avoir exigé de Molinaro, réputé pour son exactitude et sa rectitude, qu'il prenne une semaine de retard sur le planning de tournage. En effet, de Funès s'est plaint que le réalisateur regarde sa montre après chaque prise, ce qu'il croit être la manifestation de son impatience de voir se terminer la journée de travail. Alors Poiré suggère de laisser filer l'horloge, de donner l'impression que le temps ne compte pas. Ce tournage est de toute façon sous la vigilance constante du maître de la Gaumont : « J'ai aussi vécu ça avec Alain Delon sur *L'Homme pressé*, note Molinaro. La puissance économique d'un acteur est très difficile à supporter pour un metteur en scène. Il n'est que le responsable artistique entre guillemets : ce n'est pas lui qui fait venir le public, c'est l'acteur. »

Aujourd'hui, le réalisateur ne cache pas ses sentiments : « Je n'ai pas de bons souvenirs de ce film, pas plus que d'*Hibernatus*, parce que de Funès était un personnage très difficile, à mon avis parce que c'était un anxieux et

qu'il ne pouvait pas garder son angoisse pour lui. Il fallait qu'elle ressorte, souvent sous la forme d'une terrible mauvaise humeur pour ses collaborateurs. Comme il n'avait pas très confiance en lui, il cherchait en permanence et, quand il avait le sentiment qu'on ne cherchait pas avec lui, il devenait assez difficile. Ce n'était pas quelqu'un avec qui on pouvait avoir une conversation chaleureuse – en tout cas pas moi. Il y avait chez lui une souffrance qui était peut-être son côté touchant, sympathique. Mais il fallait le deviner. »

Au quotidien, le réalisateur et l'acteur n'ont pas des échanges très faciles : « Quand il n'était pas content d'une scène qu'il était en train de jouer, il s'arrangeait d'une manière ou d'une autre pour l'arrêter. Il ne disait pas “non, ça ne va pas”, mais il se plaignait que quelqu'un l'avait distrait, ou il se mettait soudain à rire. En tout cas, la scène était inutilisable au montage. Parfois, quand je lui demandais de faire quelque chose, il le faisait de mauvaise grâce pendant quelques prises, puis il ajoutait quelque chose de son cru et alors il s'impliquait vraiment. C'était difficile, donc, mais à mon avis parce qu'il était paniqué par ce métier. Il faut se mettre dans la peau de quelqu'un que l'on pousse devant une caméra en lui disant : “allez, faites-nous rire”... Comment pourrait-il ne pas angoisser ? »

On l'a dit, Molinaro n'a pas vu Oscar avec de Funès au théâtre. Mais il a évidemment entendu parler du délire hystérique qui saisit le comédien devant sa femme, sa fille et son masseur lorsqu'il appelle le Baron au téléphone et découvre un énième rebondissement dans l'affaire des valises. Il mime d'abord les boutons sur la figure d'Honoré puis se lance dans une série de variations sur la longueur de son nez, que jamais n'aurait imaginées l'auteur de la pièce. Il se tire sur un nez fictif, l'allonge démesurément, celui-ci lui revient dans la figure comme un élastique, il le coince sous son pied, l'enroule autour de sa cuisse, lui fait des nœuds, en joue comme d'un violon... Ce moment de folie du troisième acte est devenu un des clous d'Oscar au théâtre, le métier en parlant, par référence à Cyrano de Bergerac, comme de la tirade des nez.

« Allô ! Docteur, je veux dire baron, est-ce que Bernadette est là ? C'est Barnier. Elle est repartie, pour quelle raison ? Mais si ça me regarde... Avec quelle valise est-elle partie ?... Oui mais moi je ne m'en fous pas, figurez-vous !... Mais dites donc, vous en êtes un autre ! Crétin, va !... Triple andouille !... Boutonneux ! (Il raccroche et continue à insulter le téléphone en mimant les boutons de Honoré, puis va s'asseoir avec des tics nerveux. Il s'aperçoit soudain que les autres le regardent, épouvantés.) Qu'est-ce que vous avez tous à me regarder comme ça ! »

Claude Magnier, Oscar, troisième acte.

D'une première mimique, d'un premier geste, d'un premier mime, le numéro a peu à peu proliféré, comme si le comédien et le public en étaient coauteurs. « Je l'ai fait un peu par hasard et j'ai continué », expliquera de Funès en interview, lui-même éberlué par la puissance comique d'une gestuelle somme toute très simple, voire simpliste : « On fait une image, comme ça, et elle reste dans l'air. »

Mais, de même que le numéro qui faisait hurler de rire les spectateurs de La Puce à l'oreille au théâtre n'a pas été capté par les caméras de la télévision, Louis de Funès n'imagine pas que ce délire scénique (dont il existe aussi, heureusement, une captation télévisuelle) doive passer au cinéma. Edouard Molinaro : « Il ne voulait pas reprendre cette scène de grand délire dans le film. Car, curieusement, Louis était assez timide et devait vraiment se mettre en condition devant la caméra pour trouver de nouveaux effets. » Ses inventions les plus folles viennent au bout d'un certain nombre de prises – ou de représentations. Et il lui est particulièrement difficile de les reprendre à froid, que ce soit le fruit des prises filmées la veille ou de ses improvisations « au public ». Pour Oscar, il est persuadé que le moment où il se lâchait le plus de toute la pièce ne peut être reproduit, des années plus tard, devant les caméras. De Funès explique à Molinaro que ce jeu extrême a besoin d'un public. Alors le réalisateur le lui fournit : « Nous avons clos le plateau comme une petite scène de théâtre, avec des bancs pour le public, et fait venir tous les autres techniciens, figurants, ouvriers et acteurs qui, dans les studios, n'étaient pas occupés à ce moment-là. Ça n'a pas été difficile de trouver des spectateurs, à la seule condition qu'ils rient en silence, pour ne pas gâcher la scène. Nous avons installé deux caméras et, très rapidement, de Funès a mis en boîte la tirade des nez. » Claude Gensac, Agathe Natanson et Mario David contemplent sa crise avec un air effaré qui personnifie le public mais aussi, dira plus tard la jeune comédienne, « notre ahurissement à nous, comédiens, pendant le tournage de la scène ».

Cette furie nasale est unique dans la carrière de Louis de Funès. Au contraire de beaucoup de ses mimiques et de ses effets comiques, on ne l'a jamais vu tirer ainsi sur son nez dans ses dizaines de films des années 50. Gérard Oury indique dans ses souvenirs l'avoir vu préfigurer ce jeu dans les coulisses de Thermidor, en 1948. Dominique Zardi, le second rôle aux cinq cents longs métrages, dont une douzaine avec Louis de Funès, en propose une autre origine : « J'ai longtemps fait équipe avec Henri Atal. Un fou. Comme moi, il faisait les tout petits rôles, les gangsters, les loubards, les flics. Il s'était fait refaire le nez. Trois opérations. Et il en avait gardé ce tic de se tirer dessus, le pouce par en dessous, les autres doigts sur le bout du nez. Evidemment, Louis le voit faire et me demande : "Qu'est-ce qu'il a, Atal, à faire ça ?" Et il en rajoute, fait des grimaces, tire dessus de plus en

plus loin jusqu'à ce qu'il lui revienne dans la figure... Tout ce qu'il a fait ensuite dans Oscar... »

*

* *

Sans lever le pied à proprement parler, Louis de Funès prend quelques mois pour son premier projet lancé après le succès énorme de *La Grande Vadrouille*. Le scénario sera signé de Jacques Vilfrid mais personne n'est vraiment dupe : l'acteur y a mis son grain de sel et plus encore. Les *Grandes Vacances*, prévu pour une sortie en fin d'année, sera un film familial. Nous sommes en 1967 et la France parle déjà beaucoup des revendications de la jeunesse et du conflit de générations. A cinquante-trois ans et avec deux adolescents à la maison, Louis de Funès n'en ignore rien. Il va donc plonger son personnage dans une crise familiale et ses conséquences – toutes comiques.

Charles Bosquier dirige une institution privée, « boîte à bac » tenue d'une main de fer. Son fils aîné, Philippe (François Leccia), part en échange linguistique en Grande-Bretagne, pendant que le cadet, Gérard (Olivier de Funès), reste à la maison et tient compagnie à la correspondante de son frère, Shirley (Martine Kelly). Or Philippe n'a pas pris l'avion : il a envoyé à sa place son copain Michonnet (Maurice Risch) et est parti en croisière à bord d'un voilier sur la Seine, bientôt rejoint par Shirley. Bosquier, ayant découvert le pot aux roses, se lance à la poursuite des fuyards, qu'il ramène au bercail. Mais Philippe et Shirley, amoureux, s'enfuient vers un village écossais pour y faire célébrer leur mariage.

Pour Louis de Funès, un des plaisirs du film est que son fils Olivier y tient un rôle plus important que ses apparitions dans *Fantômas se déchaîne* et *Le Grand Restaurant*. D'ailleurs, de même que son père ne quitte plus l'emploi d'homme autoritaire et puissant, il s'installe dans un personnage qui le suivra encore dans *Hibernatus* et *L'Homme orchestre* : il joue les chouchous. Ouvertement hypocrite, dissimulateur et malhonnête derrière son visage d'ange, il compose un personnage odieux qui l'amuse beaucoup. Ce personnage de faux-jeton est pour beaucoup une invention de son père (« un faux-jeton, un cafard et un mouchard ; j'ai horreur de ce genre, horreur », dit Bosquier). Mais celui-ci s'inspire aussi de ses conversations avec son fils. Olivier lui a notamment parlé d'un de ses camarades de lycée qui, toutes les semaines, vient montrer son herbier au professeur de sciences naturelles – la « couverture » du jeune Gérard quand il lit *Playboy* ou *Rock & Folk*.

Olivier de Funès va non seulement jouer la comédie mais aussi faire

montre de son très honorable niveau à la batterie, à l'occasion de la mise en image d'un cauchemar de M. Bosquier père – une passion pour la musique qui sera au cœur de son rôle, trois ans plus tard, dans L'Homme orchestre. En public, Louis de Funès prend volontiers le rôle du père réticent. Il explique à Jean Macabiès, de France-Soir : « Moi qui ne voulais pas que mes enfants soient comédiens... C'est ma femme qui a vu en Olivier un tempérament d'artiste. Elle est venue me barber avec cette histoire-là. Mais je veux qu'il passe son baccalauréat. Après, on verra. » Justement, le plan de tournage du jeune acteur prévoit une interruption pour qu'il passe ses épreuves.

Le premier jour de tournage, le 24 mai aux studios de Boulogne, de Funès est pris d'un terrible fou rire quand il tourne sa première scène avec son fils – une technique de vieux routier des plateaux pour détendre un acteur plus jeune. Les premières scènes sont supposées être tournées en français puis en anglais, pour le marché anglo-saxon. Très vite, il abandonne l'expérience même s'il a un bon accent et peu de difficultés dans la langue anglaise (car l'accent froggy et le sabir franco-anglais qu'il utilise dans ses dialogues avec l'impeccable britannique Ferdy Mayne sont des inventions de comédie).

Le tournage est agréable, avec de nouveau Claude Gensac en épouse de Louis de Funès et quelques apparitions de bons copains comme Jacques Dynam en charbonnier tétanisé de terreur quand Bosquier prend le volant de son camion. De Funès improvise avec délectation, comme ses « allez vous coucher » répétés adressés à la bonne (Christiane Muller) alors qu'il y en a un seul au scénario ou les hurlements de son épouse ne le reconnaissant pas quand elle le voit surgir avec sa casquette de marin (« ah ! ce n'est pas vous ! »)...

« Mme Bosquier. – Oh ! Charles, enfin ! Je commençais à m'inquiéter, pourquoi n'avez-vous pas téléphoné ? (à la bonne) Mettez le couvert de Monsieur.

La bonne. – Bien Madame.

Charles Bosquier. – Non, c'est inutile, j'ai déjà mangé dans l'avion.

— Monsieur goûtera bien mon flan breton avec une bonne gelée de mûres.

— Non, allez vous coucher, vous !

— Mais il est deux heures de l'après-midi.

— Eh ben allez faire la sieste, alors.

— Ben je n'ai pas déjeuné.

— Ben vous mangerez après.

— Après la sieste ?

— Oui.

— Ce sera le dîner.

— Bon eh ben après le dîner qu'est-ce qu'on fait ? On se couche.

— Ben oui mais je n'aurais pas encore déjeuné.

— Alors que faire ?

— Se coucher.

— Alors voilà ! »

Dialogue de Mme Bosquier (Claude Gensac), la bonne (Christiane Muller) et Charles Bosquier (Louis de Funès) dans Les Grandes Vacances.

Maurice Risch : « On a tourné la scène où il arrive chez les Anglais en croyant trouver son fils malade, et où il découvre Michonnet dans le lit. Le scénario disait que les Anglais demandent “Michonnet, qu'est-ce que c'est ?", et qu'il répond “C'est un diminutif, quand il était petit”. Louis a eu l'idée d'ajouter “D'ailleurs quand il était petit, il était déjà aussi gros.” On a commencé à rigoler et on n'y est plus arrivé. C'était seulement mon deuxième film, après Le Grand Restaurant, et Louis m'a dit, vers la dix-huitième prise : “Regardez bien ce qui va se passer, vous allez voir quelque chose.” Et ça n'a pas raté, il était 19 h 30 et le producteur est descendu voir ce qui se passait sur le plateau. Mais il n'a rien dit : le film était déjà vendu, il y avait tout l'argent qu'il fallait, on laissait Louis faire ce qu'il voulait. Le lendemain, on a encore fait une dizaine de prises et je crois bien que, sur la prise qui a été gardée, on voit le drap qui ondule tellement je ris. »

Du 24 mai aux premiers jours de septembre, l'équipe alterne le studio (à Boulogne au début, à Epinay en juillet) et de longs extérieurs sur le plan d'eau des Mureaux, à Rouen, au Havre et en Auvergne. Car l'Ecosse du film est aux alentours du mont Dore et du puy de Sancy. C'est là qu'est tournée la fin du film, le banquet de mariage avec la réconciliation générale, une danse « écossaise » et l'ultime « allez vous coucher » signifié d'une mimique impérieuse à Christiane Muller par Louis de Funès. Or une autre fin a été écrite, pour laquelle avait été construit un monstre aquatique. En effet, le scénario original prévoit que MacFarrell et Bosquier, flottant chacun sur une cuve vide à la surface du whisky qui se déverse des citernes de la distillerie, sont emportés comme des fétus de paille lorsque les portes cèdent, au milieu de leur dispute. Ils partent à la dérive sur la rivière, qui se jette dans le célèbre Loch Ness. Voici ce que prévoit le scénario :

« 767. – Plan général. Bosquier et MacFarrell continuent à s'affronter avec force gestes. Le monstre du Loch Ness apparaît à la surface, entre les

deux cuves, séparant les combattants.

768. – **Plan moyen.** Le monstre de face. De chaque côté, les deux pères brandissant le poing vers le monstre qui les empêche de se battre. Zoom arrière pour terminer sur ces deux irréductibles et le monstre placide. En toile de fond, le paysage magnifique et majestueux. Le mot FIN apparaît. »

Le dimanche 22 octobre 1967 au soir, sur la première chaîne de télévision, Guy Lux présente cinq extraits de films français qui doivent sortir quelque temps plus tard au cinéma : *Indomptable Angélique* de Robert Hossein, *Mise à sac* d'Alain Cavalier, *La Route de Corinthe* de Claude Chabrol, *Les Cracks* d'Alex Joffé et *Les Grandes Vacances* de Jean Girault. Le lendemain, il présente les extraits de cinq films étrangers. Les téléspectateurs doivent voter par carte-réponse et les résultats sont proclamés le 2 novembre : par choix du public, *Les Grandes Vacances* se voit décerner le premier Ticket d'or, distinction décernée au nom de la Fédération nationale des cinémas français.

Le monstre a donc été construit : trente mètres de long, sept mètres de haut, six moteurs de hors-bord, un coût de 50 000 francs. Il apparaît même sur une photo d'avant-tournage parue dans la presse. Mais il ne sera finalement pas utilisé, l'équipe du film lui substituant l'happy end que l'on connaît, avec une imposante figuration auvergnate et un pipe band venu d'Ecosse.

*

* *

Aussitôt après *La Grande Vadrouille*, le producteur Robert Dorfmann a entrepris Louis de Funès sur un prochain film. Il se trouve que Robert Dhéry a dans ses cartons un projet qui offre mille possibilités visuelles stimulantes : un ingénieur travaillant pour un chantier naval (ce sera Dhéry en personne, Colette Brosset étant sa sœur à l'écran) vient de remporter en Italie une course renommée avec un prototype de dériveur léger, le « Petit Baigneur ». Il a aussi conçu un autre bateau, qui coule lamentablement lors de son baptême solennel devant le ministre. Le patron des chantiers (ce sera de Funès) le renvoie aussitôt, sans savoir que la victoire du « Petit Baigneur » doit lui apporter d'énormes commandes. Quand il le réalise, il passe tout un dimanche à essayer de faire revenir l'inventeur dans son entreprise, affrontant la concurrence d'un homme d'affaires italien et mille péripéties extravagantes.

Car Dhéry a des idées à en revendre : la chaire d'une église qui se démantibule pendant le sermon du curé, un tracteur devenu fou avec de Funès au volant, une maison posée sur une barge qui va se transformer en hors-bord, un cabinet de toilette flottant qui part au fil de l'eau... Sa passion

pour le comique d'objets devrait être comblée, enfin, avec une série d'inventions farfelues de son héros, comme un kayak à jambes. Certaines même ne seront pas dans le film, comme une série de scènes prévues dans le scénario original avec un ballon dirigeable et un aérostier belge à la dérive. Comme souvent, il a ouvert largement ses cahiers à ses amis et collaborateurs : la « collaboration à l'adaptation » du scénario sera signée de Pierre Tchernia, Michel Modo, Jean Carmet, Claude Clément et même Albert Jurgenson, le plus capé des monteurs du cinéma français (fidèle de Gérard Oury, notamment pour *Le Corniaud*, *La Grande Vadrouille* et *La Folie des grandeurs*, mais aussi d'Alain Resnais ou Yves Boisset).

De Funès est heureux de retrouver le camarade grâce aux créations duquel il a accédé à une première reconnaissance. Plusieurs des complices d'Ah ! Les belles bacchantes ! ou de La Grosse Valse seront aussi présents (Jacques Legras, Roger Caccia, Pierre Tornade, Robert Rollis), ainsi que le fidèle Michel Galabru (qui va incarner le geignard époux de Colette Brosset, sur la tête duquel pleuvent les catastrophes), Henri Génès et Pierre Dac (en ministre au discours pompeusement creux). L'épouse snob de l'industriel Fourchaume sera Andréa Parisy, qui fut la bonne sœur secourable de *La Grande Vadrouille* (et aussi, entre autres rencontres, une des filles de Louis de Funès dans *Escalier de service* de Carlo Rim en 1954) et qui regrette ouvertement de ne pas tourner assez de rôles de comédie depuis que Marcel Carné a révélé son visage dramatique dans *Les Tricheurs*.

Les films auxquels participe Louis de Funès ne manquent désormais de rien : Robert Dhéry dispose d'une équipe de soixante-quinze techniciens et de moyens plus que confortables pour tourner *Le Petit Baigneur*. Devant les journalistes que Robert Dorfmann fait généreusement inviter sur le tournage, tout se passe dans une saine entente. Au pire, Dhéry explique combien le luxe de moyens dont il dispose est parfois angoissant, lui qui a réalisé tous ses films jusqu'alors avec des moyens très réduits. Mais de Funès lève un coin de voile, presque par mégarde, devant un reporter de *L'Express* à qui il dit : « Je suis obligé d'extorquer des gros plans à Dhéry, mais ce n'est pas par cabotinage, c'est pour que mon personnage soit un être vivant, non un fantôme. » De fait, les relations des deux Branquignols sont dès les premiers jours franchement orageuses, et pas uniquement parce que de Funès n'est pas assez filmé en gros plan.

Dhéry sollicite comme d'habitude les capacités d'improvisateur de son ami, s'affirme pleinement ouvert à ses idées, mais ce n'est plus le climat d'Ah ! Les belles bacchantes ! ou de La Belle Américaine : de Funès supporte moins bien les critiques et les choix du réalisateur, qui lui-même veille à l'équilibre général de son film. Car *Le Petit Baigneur* n'est pas seulement un film avec la vedette de *La Grande Vadrouille*. Il y a plusieurs centres dans ce long métrage, comme toujours chez Robert

Dhéry : les facéties du clan des Castagnier aux cheveux rouges et les numéros de Michel Galabru, par exemple, renvoient régulièrement Louis de Funès à la périphérie de l'action. Il est certes le héros du film mais il ne règne pas sur le tournage comme dans un *Gendarme*. Alors, très vite, l'ambiance se tend. Louis de Funès pique quelques colères homériques, sabote des prises avec une hargne non dissimulée, conteste régulièrement les décisions du réalisateur, exige d'apparaître dans des scènes où il n'est pas prévu... Robert Dhéry dira plus tard que, lors du massacre du prototype du « Petit Baigneur », tourné pour l'essentiel en une prise, Louis de Funès ne feint pas vraiment son agressivité.

De fait, Dhéry tourne un film de Dhéry, alors que de Funès est venu tourner un de Funès. Il supporte mal que l'action s'éloigne de lui, alors qu'il sait parfaitement que son nom et son visage occuperont presque toute l'affiche. Le producteur Robert Dorfmann doit venir clarifier les choses sur le tournage. Par surcroît, *Le Petit Baigneur* est un tour de force technique et logistique. Les nombreuses scènes nautiques sur divers plans d'eau, canaux et ports imposent des déplacements continus entre Agde, Narbonne, Toulon, Arcachon et les studios de Boulogne... Cela n'est pas pour détendre l'atmosphère d'un tournage qui va déborder de plusieurs semaines sur le planning originel : commencé le 16 septembre 1967 (à peine deux semaines après la fin des *Grandes Vacances*), il s'achève peu avant Noël, à la quinzième semaine.

Estimant à bon droit être un des meilleurs spécialistes de l'effet comique, de Funès a des exigences souvent payantes. Ainsi, lorsque s'interrompt la course folle du tracteur sur lequel il est juché (c'est un enjambeur de vigne, à la conduite particulièrement instable), le scénario indique qu'il saute de son siège et atterrit les pieds dans une flaque de boue. Sur son insistance, la flaque est assez profonde pour qu'il y disparaisse complètement. Autour, on s'agite pour le retrouver, Dhéry sonde la boue à grands coups de rame avant de le sortir enfin. Filmée en plan fixe, la scène exige qu'il reste plusieurs minutes complètement immergé dans la boue fraîche (on tourne en automne) en respirant grâce à un système rudimentaire de tuyaux. « Ah ! je ne l'aurais pas fait ! », s'amuse aujourd'hui Michel Galabru.

« Castagnier. – Alors voilà, on n'a pas besoin de sortir de son kayak. Alors d'abord sur terrain sec.

Fourchaume. – Dites, je voulais vous demander une chose. Vous vous foutez de nous, là ?

Marcello – Mais non, monsieur Fourchaume.

— Eh bien, c'est bien ce que je disais, il ne se fout pas de nous.

— Je n'ai rien dit, moi.

— Si, vous disiez qu'il se foutait de nous.

— Ah non !

— Ah si vous l’avez dit ! (...) Eh bien c’est une merveilleuse invention ! Voilà une invention, voilà un bon brevet ! Eh ben le brevet il est libre, et puis il est pour vous !

— Pour l’Italie ?

— Pour Venise.

— Je ne suis pas de Venise, je m’en fous, je suis de Rome.

— Eh ben, regardez, regardez c’tte andouille-là... ce rouquin...

— Castagnier.

— Castagnier, c’est pareil. »

Dialogue pendant la démonstration du kayak à jambes entre Castagnier (Robert Dhéry), Fourchaume (Louis de Funès) et Franco Fabrizzi (Marcello) dans *Le Petit Baigneur*.

Heureusement, de Funès et Dhéry retrouvent régulièrement leur complicité, comme pour la scène où Louis-Philippe Fourchaume renvoie André Castagnier. Dialogue vif, mouvements et gestes rapides des deux comédiens, de Funès maniant avec énergie une lourde pelle de chantier – et non une imitation en balsa et aluminium comme l’aurait demandé n’importe quel autre acteur. Mimant la précipitation, Dhéry empoigne un tube de carton destiné à enrouler des plans ou des graphiques techniques et en tire le bouchon, qui fait un bruit sourd. Son partenaire se fige : il y a là un effet comique inattendu. En quelques minutes, ils montent une sorte d’incise dans le ballet de l’expulsion de Castagnier, l’architecte naval et son patron essayant plusieurs tubes en carton pour trouver le bon « pop ! » à l’ouverture – « ces deux-là, je les garde », dit Fourchaume.

Une des dernières scènes, sur le « lit de mort » du chef d’entreprise, est tournée au prix d’interminables fous rires de tous les acteurs présents sur le plateau. Depuis des années, de Funès se délecte d’une mimique de Robert Dhéry : les « pleurs de tante Jeanne », qui ressemblent beaucoup, en fait, à une imitation des larmoiements de Stan Laurel. Et les pleurs de Castagnier attendri par Fourchaume ne sont rien d’autre ! Dhéry menace d’ailleurs d’arrêter son jeu pour arriver à mettre la scène en boîte, tant de Funès a de mal à lui donner la réplique pendant ses grimaces.

Sitôt le clap de fin, l’amitié sans nuage des deux hommes reprendra le dessus, mais sans qu’ils retravaillent jamais ensemble au cinéma. Le soir de la première au Berlitz, le 22 mars 1968 (le fameux 22 mars où, à la faculté de Nanterre, se joue le prologue de Mai 68), de Funès appelle Dhéry, retenu à Strasbourg par son rôle dans la pièce *Drôle de couple*, pour lui faire part du succès de son film. Il est d’ailleurs suivi au téléphone par Bourvil, qui

est venu comme à toutes les premières de son complice du Corniaud et de La Grande Vadrouille.

*

* *

Oscar sort le 11 octobre 1967, alors que Louis de Funès tourne Le Petit Baigneur. Dix mois après La Grande Vadrouille, c'est un triomphe annoncé. Personne n'imagine qu'il n'impose pas de nouveau sa loi au box-office, avec ce film comme avec Les Grandes Vacances qui va très vite arriver. Pour la critique qui accueille Oscar, la comparaison avec la pièce de Claude Magnier telle que vue au théâtre de la Porte Saint-Martin s'impose, avec un éventail de considérations qui vont de l'enthousiasme à l'indulgence. Dans L'Aurore, on trouve que le film « en multiplie les effets comiques et leur donne plus d'impact sur le public ». Dans Le Canard enchaîné, on note que « ce qui est bien conçu et bien agencé pour la scène perd de sa vertu en s'éparpillant dans les plans du cinéma. Heureusement, Molinaro a limité les dégâts ». Pour Le Figaro, « le film reproduit les effets de la pièce (...) Je crains qu'ils ne fassent moins rire ici qu'à la scène ».

« Autour de lui, il y a certainement d'excellents comédiens et comédiennes, mais de Funès éblouit, éclabousse, on ne les voit pas. Ils deviennent objets, accessoires, prétextes. Il n'y a que Claude Rich, qui oppose à la tornade son calme, qui impose la séduction de sa personnalité, de son talent. Un crack, lui aussi. » Le Canard enchaîné, 18 octobre 1967.

« Pour tenir tête à de Funès, il faut du talent et du métier. Claude Rich en déborde, qui dès l'entrée s'impose par son jeu acide et sa morgue souriante. » France-Soir, 14 octobre 1967.

En toute hypothèse, le triomphe de l'acteur se chante d'une seule voix : Le Canard enchaîné parle d'un « recordman du monde », Télérama titre « Pour de Funès », Jean de Baroncelli dans Le Monde écrit qu'« un autre que lui serait insupportable. De Funès ne l'est pas. S'il s'abandonne à tous ses trucs, à toutes ses manies, à toutes les ficelles d'un numéro que nous commençons maintenant à bien connaître, c'est en toute lucidité et avec la notion exacte de la mesure dans la démesure. Jamais folie ne fut mieux contrôlée que la sienne ». Edouard Molinaro peut être satisfait de nombre de ses choix, et notamment d'avoir engagé Claude Rich, qui tire admirablement son épingle d'un jeu dominé par Louis de Funès. Les routes des deux acteurs ne se recroiseront plus, mais Rich tournera encore L'Ironie du sort et Le Souper avec Molinaro.

Donc, Oscar sort dans cinq salles totalisant 4 010 places (Mercury,

ABC, Madeleine, Sélect-Pathé, Montparnasse). Petite déception : La Caravane de feu, western avec Kirk Douglas et John Wayne et On ne vit que deux fois, un James Bond, surclassent le nouveau de Funès et ses 53 050 entrées. Mais critiques et bouche à oreille font leur œuvre : 52 030 entrées en deuxième semaine, 61 660 en troisième, 62 360 en quatrième, 50 750 en cinquième... Oscar est en tête des fréquentations des salles parisiennes en deuxième semaine d'exploitation, puis de la quatrième à la septième. Le 29 novembre, pour sa huitième semaine, le film de Molinaro perd la première place au profit des Grandes Vacances : Louis de Funès succède à Louis de Funès.

La presse s'agace çà et là de l'empire de Louis de Funès sur le box-office. Mais on reconnaît volontiers que, si Les Grandes Vacances n'est pas un chef-d'œuvre impérissable, c'est un film d'une parfaite efficacité. Le Figaro évoque « les fâcheuses faiblesses du scénario », France-Soir parle d'un « film gai et français (...) Peut-être pas de très grandes vacances, mais certainement une bonne petite détente ». Prémonitoire, Claude-Jean Philippe écrit dans Télérama, après avoir pointé les manques du film et la puissance de l'acteur : « Au fond, c'est un Molière qu'il lui faudrait. De Funès serait merveilleux en Harpagon, en Sganarelle et, pourquoi pas, en Alceste moderne. »

« On peut contester le raffinement des moyens. On ne peut nier leur grandiose efficacité. Résultat audible dans la salle : un rire à feu continu. (...) Si vous n'aimez pas ce cinéma-là, prière instantane de vous abstenir. C'est de pis en pis. Si vous l'aimez, soyez heureux. C'est de mieux en mieux. » Louis Chauvet, Le Figaro, 5 décembre 1967.

« Louis de Funès, comme à son habitude, bafouille, gesticule et trépigne. D'un œil, il soupçonne ou foudroie ses partenaires. De l'autre, il a l'air de veiller à ce que la caméra ne le quitte pas de vue... A un moment, il porte une casquette de marinier trop grande pour lui. Ce qui étonne, car on jurerait qu'il a la tête enflée. » Le Canard enchaîné, 5 décembre 1967.

Le distributeur Valoria présente le film de Jean Girault dans une combinaison de salles nettement plus ambitieuse que celle choisie par la Gaumont pour Oscar : Ambassade, Berlitz, Bosquet, Images, Montparnasse et Pathé-Orléans – c'est-à-dire les six salles d'exclusivité de La Grande Vadrouille. Les Grandes Vacances fait moins, même en prenant la première place du classement hebdomadaire : 78 394 entrées contre 105 789 pour la première semaine du film d'Oury. Néanmoins, le film ne cède la première place qu'en quatrième semaine (celle de Noël) face à ce qui va être un phénomène du cinéma populaire : Astérix le Gaulois, sorti le 20 décembre. Mais les deux films poursuivent leur carrière sans mollir. Les Grandes Vacances est même la cinquième fréquentation à Paris quand il passe sur ses salles de continuation – une performance

unique. Oscar atteindra les 538 645 entrées en quatorze semaines et Les Grandes Vacances, 648 081 entrées en seize semaines.

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 11-13 au 17-19 octobre 1967 :

1. – La Caravane de feu (1^{re} semaine) : 63 689 entrées
2. – On ne vit que deux fois (4^e semaine) : 57 173 entrées
3. – Oscar (1^{re} semaine) : 53 050 entrées
4. – Les Arnaud (1^{re} semaine) : 40 854 en-trées
5. – Vivre pour vivre (5^e semaine) : 38 880 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 1^{er}-3 au 7-9 novembre 1967 :

1. – Oscar (4^e semaine) : 62 360 entrées
2. – Indomptable Angélique (2^e semaine) : 48 400 entrées
3. – On ne vit que deux fois (7^e semaine) : 40 728 entrées
4. – Le Samouraï (2^e semaine) : 40 654 en-trées
5. – Vivre pour vivre (8^e semaine) : 34 900 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 29 novembre-1^{er} décembre au 5-7 décembre 1967 :

1. – Les Grandes Vacances (1^{re} semaine) : 78 394 entrées
2. – Luke la main froide (1^{re} semaine) : 45 051 entrées
3. – Oscar (8^e semaine) : 29 956 entrées
4. – Le Fou du labo IV (1^{re} semaine) : 26 001 entrées
5. – Le Credo de la violence (1^{re} semaine) : 23 824 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 20-22 au 26-28 mars 1968 :

1. – Le Petit Baigneur (1^{re} semaine) : 86 335 entrées
2. – Le Pacha (2^e semaine) : 53 280 entrées
3. – Le Bon, la Brute et le Truand (3^e se-main) : 27 155 entrées
4. – Les Biches (1^{re} semaine) : 24 607 en-trées

Le second de ces films est encore sur les écrans parisiens quand, le 20 mars 1968, sort *Le Petit Baigneur*, qui se classe sans peine à la première place de la semaine. Perspicace ou bien informé, Robert Chazal écrit dans *France-Soir* : « Cela n'a pas dû être drôle à tourner, mais c'est bien amusant à voir. » *Le Petit Baigneur* est éreinté dans *L'Humanité* mais, partout ailleurs, on s'amuse des gags en cascade mis en place par Robert Dhéry : « Il ne se passe à peu près rien. Mais l'invention mécanique se déchaîne, les machines secouent les acteurs, dont les réactions provoquent les rires » (*Le Figaro*). On célèbre aussi la troupe des Branquignols reconstituée et surtout un Louis de Funès (« jamais aussi drôle dans le genre mielleux », selon *Télérama*) qui pour une fois s'est fondu dans un collectif – ce précisément à quoi il a eu tant de difficultés pendant le tournage.

« Inégaux, les gags font parfois apparaître la vulgarité d'une situation, d'un dialogue, d'un geste. Mais plutôt que de s'y arrêter, il vaut peut-être mieux se laisser porter par les rires du public et par l'entrain, la bonne humeur, la gentillesse d'une équipe, où la présence de Louis de Funès constitue à elle seule un irrésistible spectacle. » *Le Monde*, 28 mars 1968.

« Louis de Funès a certes ici un rôle très important, mais le comique vient davantage des situations imprévues, irrésistibles où il est entraîné, que de ses grimaces et de son bredouillement. » *L'Aurore*, 23 mars 1968.

« Tout en restant au premier plan, de Funès ne tire pas toute la couverture à lui et laisse aux autres de très bons gags. Bravo pour lui. » *Le Canard enchaîné*, 27 mars 1968.

Le Petit Baigneur est le troisième film de Louis de Funès à sortir sur la même combinaison de six salles : Ambassade, Berlitz, Bosquet, Images, Montparnasse et Pathé-Orléans (6 399 places). Avec 86 335 entrées, c'est mieux que *Les Grandes Vacances* mais toujours moins que *La Grande Vadrouille*. Le film reste quatre semaines en tête des fréquentations mais s'installe pour plusieurs mois dans les classements. Au bout de quinze semaines d'exclusivité, il aura été vu par 552 958 spectateurs à Paris – une nouvelle performance qui assoit une domination sans partage sur le cinéma français. Ses trois derniers films occupent trois des quatre premières places du classement des exclusivités à Paris pour la saison 1967-1968, seul *On ne vit que deux fois* avec Sean Connery s'intercalant en troisième place. Ce genre de performance n'est jamais arrivé dans l'histoire, pas même avec Fernandel ou Jean Gabin, ni n'arrivera plus, pas même avec Pierre Richard, Jean-Paul Belmondo ou Gérard Depardieu. Louis de Funès règne...

Classement des premières exclusivités à Paris pour la saison 1967-1968 (films sortis depuis le 16 août 1967, chiffres arrêtés le 15 août 1969) :

1. – Les Grandes Vacances (16 semaines) : 648 081 entrées
2. – Le Petit Baigneur (15 semaines) : 552 958 entrées
3. – On ne vit que deux fois (10 semaines) : 543 696 entrées
4. – Oscar (14 semaines) : 538 645 entrées
5. – Benjamin (18 semaines) : 534 677 entrées

Le château aux trois cent soixante-cinq fenêtres

Jeanne de Funès a hérité de la moitié du château de Clermont et de quelques autres terres appartenant au domaine, six autres membres de sa famille se partageant l'autre moitié de l'immense demeure, inoccupée depuis le début des années 60. Elle rêve de rendre son lustre au château de son enfance, et La Grande Vadrouille va précipiter les événements.

D'abord, payé au pourcentage pour la seule fois de sa carrière – semble-t-il –, Louis de Funès voit s'annoncer des rentrées d'argent d'autant plus énormes que le montant de ses prochains cachets va mécaniquement augmenter. Ensuite, sa popularité qui va croissant depuis *Le Gendarme de Saint-Tropez* atteint maintenant un niveau inédit. Il lui est désormais impossible de mener la vie de Monsieur Tout-le-Monde. Alors, tant qu'à vivre derrière de hauts murs, il est naturel que ce soit ceux du château de Clermont, dont il fait l'acquisition début 1967.

La vente se fait à la chandelle, le notaire mandaté par Louis de Funès affrontant le baron de Jamelières qui rêve d'acheter une ancienne demeure du prince de Condé. L'acteur l'emporte pour 830 000 francs, soit l'équivalent d'un de ses cachets.

Le château de Clermont sera désormais une des passions de Louis de Funès. S'il laisse son épouse gérer l'essentiel des vastes travaux de restauration d'un bâtiment de trente pièces et – dit-on – trois cent soixante-cinq fenêtres, il règne sur les vingt-cinq hectares de parc et de jardins qui l'entourent. Désormais, décide-t-il, on ne chassera plus sur ces terres ni sur celles des fermes et des bois environnants qui appartiennent au domaine, on n'y emploiera plus d'engrais chimiques ni d'insecticides. Avec le temps, il se fera un des premiers propagandistes ardents de la protection de la nature.

Sa passion du jardinage et de l'horticulture devient dévorante : à Clermont, on mange surtout les légumes et les fruits de l'immense jardin, et il veille sur six cents rosiers dont une variété de couleur orangée, offerte par le rosiériste varois Meilland, la rose Louis de Funès.

Il s'installe une salle de cinéma dans un salon et collectionne notamment les classiques en noir et blanc du cinéma comique américain. Il se constitue également une cave imposante. Toutefois, son tempérament d'inquiet s'accommode difficilement de possessions aussi vulnérables : pour se protéger des cambrioleurs, il truffe son château d'alarmes qui, évidemment, se déclenchent de manière intempestive (notamment lors de ses propres obsèques). Mais il ne fait rien pour empêcher les curieux d'approcher les grilles du parc, derrière lesquelles ils essaient de surprendre Louis de Funès chez lui.

Devenu un grand habitué de la liaison Orly-Nantes d'Air Inter, il vend sa maison de campagne de Saint-Clair-sur-Epte dans l'Oise, son appartement de la résidence Simone Berriau-Plage à Hyères (qu'il a acheté après La Grosse Valse et où il croisait, l'été, Michel Serrault, Marcel Achard, Marc Camoletti, Jeanne Moreau, Georges Guétary ou Liliane Montevecchi, autres propriétaires) et même, en 1976, son appartement du parc Monceau à Paris. Les dernières années de sa vie, de Funès ne résidera que dans son château.

Trois ans après la mort de Louis de Funès, sa veuve vend le château. A une proposition anglaise d'installer un golf sur les 50 hectares qu'elle possède toujours, elle préfère le projet d'une fondation caritative : pour six millions de francs, c'est un centre d'insertion par le travail d'handicapés mentaux qui va s'y installer.

En 2005, le château a été racheté par un promoteur immobilier qui l'a divisé en une quarantaine de logements.

18. – L'autre patron

(Le Tatoué, 1968)

Denys de la Patellière vient de réaliser un long métrage pour les Films Copernic, la maison de production de Maurice Jacquin. Du Rififi à Paname, avec Jean Gabin, George Raft et Claude Brasseur, a été un beau succès et le producteur souhaite continuer à travailler avec la Patellière. Il lui propose de préparer le film qui doit réunir Jean Gabin et Louis de Funès, qu'il a l'un et l'autre convaincus de se retrouver en haut de la même affiche. Réunir le plus grand acteur du cinéma français et l'acteur le plus populaire au box-office, l'idée est évidente. Ce n'est peut-être pas le rêve de tous les producteurs et réalisateurs français, mais aucun ne refuserait d'entreprendre un tel film si l'occasion s'en présentait. Il se trouve que Maurice Jacquin connaît bien Louis de Funès, puisqu'il a produit, seul puis associé à Robert Dorfmann, Les Grandes Vacances et Le Petit Baigneur. Et il a déjà produit trois films avec Jean Gabin. Les dates de tournage ont été arrêtées et le sujet envisagé est une nouvelle d'Alphonse Boudard, Gégène le tatoué, histoire d'un marchand de tableaux qui essaie d'acheter le tatouage que porte dans le dos un marginal, et qui serait de la main de Modigliani.

« Maurice Jacquin était un personnage étonnant. Il avait commencé sa carrière dans les colonies françaises d'Afrique avec un cinéma ambulant. Il achetait des films qu'on payait au kilo de bobine, le fond du sac de l'exploitation. C'étaient des films qui n'avaient eu aucun succès ou des copies dans un état épouvantable qui avaient servi tant et plus. Comme il avait compris qu'en Afrique les gens aimaient revoir les films, il organisait une première projection gratuite et faisait payer seulement aux séances suivantes. » Denys de la Patellière, entretien avec l'auteur.

Boudard a lui-même écrit la première adaptation, en tenant compte déjà de quelques observations des deux vedettes quand le sujet leur a été proposé. Legrain est un ancien légionnaire, aussi haut en couleur que fort en gueule, qui accepte de vendre son tatouage quand le marchand lui propose en échange de remettre en état sa maison de campagne. Il y a urgence car le marchand a lui-même déjà revendu le Modigliani à des galeristes américains. Or, quand le marchand Félicien Mézeray découvre la maison de campagne, il se révèle que c'est un énorme château médiéval en ruines et que l'ancien légionnaire Legrain est en fait le dernier comte de Montignac...

Mais la trame diffère encore beaucoup du film que l'on connaît

aujourd'hui. Les rapports du légionnaire Legrain et du marchand Mézeray n'ont pas la même évolution : les deux hommes se tutoient dès leur arrivée dans le château des Montignac dans le Périgord mais ils finiront par se tourner le dos à la fin du film. Les péripéties du scénario sont aussi beaucoup plus musclées : Mézeray subit un véritable entraînement de légionnaire, maniement d'armes compris ; les pilliers de châteaux sont accueillis à la mitraille et au pain de plastique (une aile du château n'y résiste pas et s'effondre) ; Legrain débarquant à l'improviste chez Mézeray y est converti au flower power hippie par les enfants du marchand... Un jour, las de sa vie parisienne, ce dernier part rejoindre son ami tatoué et parle de ne jamais retourner à Paris. Il ne rêve plus que d'un mode de vie rustique dont le symbole – plusieurs fois rappelé tout au long du scénario – est un merveilleux pâté de lapin dont la recette se transmet de père en fils chez les Montignac. Pourtant, le comte légionnaire l'avertit : « Tu ne seras pas installé depuis une heure que tu auras envie de téléphoner. Demain, tu feras venir une secrétaire... deux secrétaires... trois secrétaires... » Et en quelques plans, le film confirme sa prédiction : Mézeray construit à côté du château une énorme usine fabriquant à la chaîne le « Pâté du Légionnaire ». Montignac n'a plus qu'à fuir, dégoûté, à bord de son tacot. Il a perdu...

« Route usine. Extérieur. Jour.

« Quant au comte de Montignac, légionnaire Legrain, au volant de son inaltérable B12, il s'en va chercher ailleurs le calme et la paix des champs... Symbole des temps nouveaux : une file de gros camions flambant neufs, venant de l'usine, le dépasse. Il les regarde, avec dégoût, passer un à un. Chaque camion est orné de l'image d'une énorme boîte de conserve. Le couvercle de la boîte de conserve s'orne d'un portrait plus grand que nature du comte de Montignac. Et le portrait est entouré d'une banderole qui proclame : "Pâté du Légionnaire". »

Dernière scène du scénario refusé du Tatoué.

Cette première version du scénario est refusée par Gabin comme par de Funès, les deux acteurs ne rejetant d'ailleurs pas les mêmes éléments du scénario original. Gabin n'aime toujours pas beaucoup son personnage, encore trop près du clochard, et dont la misanthropie et l'attachement au passé n'ont pas encore la truculence que l'on connaît aujourd'hui par Le Tatoué. De Funès veut alléger son dialogue pour préserver son comique physique mais, surtout, paraît avoir été désarçonné par le caractère instable de la première mouture du personnage de Mézeray : un marchand de tableaux arrogant et rapace qui se laisse mener par le bout du nez par le légionnaire, puis sombre dans la dépression avant d'avoir le mauvais rôle à la fin du film...

Toute la profession est au courant du problème : dans Le Film français du 2 février, un écho annonce : « Un découpage approuvé par de Funès, un

autre approuvé par Gabin pour *Le Tatoué*. » Quand le producteur se retourne vers le nouvelliste pour qu'il réécrive entièrement son scénario, Boudard refuse. C'est l'impasse : les deux acteurs sont liés par contrat aux Films Copernic mais, à quelques semaines de la date prévue pour le tournage, il n'y a plus de scénario.

« J'ai failli arriver à une solution, raconte Denys de la Patellière. J'ai proposé de faire tourner à Gabin l'adaptation d'un roman de Balzac et, à de Funès, *L'Avare* qu'il rêvait de jouer. L'un et l'autre étaient d'accord, leurs contrats auraient été respectés et le producteur n'y aurait pas perdu. Au contraire, il aurait eu un Gabin et un de Funès, ce qui n'empêchait pas de les réunir plus tard sur un autre projet. Mais Jacquin, qui était aussi distributeur, rencontrait beaucoup d'exploitants de salles. Quand il leur a parlé de cette solution, tous lui ont dit qu'il tenait une affiche extraordinaire et qu'il fallait la garder coûte que coûte. Comme Gabin et de Funès avaient réservé leurs dates et que nous ne pouvions pas reporter le tournage parce qu'ils avaient ensuite d'autres engagements, nous nous sommes trouvés dans une situation curieuse, le producteur nous mettant pratiquement en demeure, les uns et les autres, de réaliser *Le Tatoué*. »

En catastrophe, le scénariste Pascal Jardin, qui a travaillé pour Jean Gabin sur *Monsieur*, *L'Âge ingrat* et *Le Tonnerre de Dieu*, est appelé à la rescousse. Denys de la Patellière commence son film avec seulement les premières scènes écrites : « De la folie furieuse ! Les scènes arrivaient l'avant-veille du tournage, juste à temps pour que le premier assistant s'organise pour les détails de décor et d'accessoires. » Pour cette raison, le film sera tourné dans l'ordre chronologique : aux studios de Boulogne-Billancourt, puis en Dordogne et de retour en studio.

La trame générale est arrêtée jusqu'à l'arrivée de Mézeray et Legrain au château des Montignac. Mais la fin de l'histoire n'est pas écrite, beaucoup de péripéties ne sont pas encore fixées, et donc plusieurs semaines de tournage sont encore complètement dans le flou. Il faut notamment pallier le défaut majeur du premier scénario, qui séparait pendant de longs moments les deux personnages principaux (or, de Funès et Gabin sont censés, en l'occurrence, être des duettistes) et s'achevait par la défaite morale d'un des deux protagonistes. Plusieurs hypothèses sont envisagées et on parle même dans la presse de la recherche d'une ingénue de dix-sept ans environ pour être la partenaire des deux comédiens.

Pourtant, le tournage commence comme prévu le jeudi 15 février 1968. À 11 h 30, les journalistes voient se garer l'ID19 de Jean Gabin devant le studio G, à Boulogne. Trois minutes plus tard, c'est l'Opel beige de Louis de Funès. Tout le monde connaît la différence entre leurs deux cachets : 100 millions pour Gabin, 150 pour de Funès. « Gabin avait pour principe de ne pas exiger trop d'argent. Il disait que si on met tout l'argent sur la

vedette, il ne reste plus rien pour tourner le film », explique la Patellière. De Funès, en revanche, a un potentiel de départ d'un million de spectateurs au minimum, comme pour La Grande Vadrouille et Oscar. « Il n'était pas non plus très souple dans ce genre de négociation, pour ce que j'en ai su. Il demandait – et obtenait – beaucoup mais était connu pour ne pas être très favorable à un intéressement aux recettes, alors que ça aurait pu lui rapporter beaucoup plus. »

« Dubois. – Monsieur Legrain, je voudrais vous présenter monsieur Mézeray, un grand ami des arts, un collectionneur, un financier.

Legrain. – Et le dernier des paltoquets, vous oubliez de le dire !

Mézeray. – C'est vraiment un Modigliani ?

— C'est un Modigliani.

— Authentique ?

— Je ne permets pas à un va-nu-pieds de votre espèce de mettre en doute la parole d'un légionnaire.

— C'est vraiment Modigliani qui vous l'a tatoué ?

— Et merde ! »

Rencontre de Legrain (Jean Gabin) et Mézeray (de Funès) dans Le Tatoué.

Son arrivée sur le tournage du Tatoué n'est pas aussi confortable que sur un plateau dirigé par Gérard Oury ou Jean Girault. « On ne peut pas le cacher : l'équipe était plutôt une "équipe Gabin". J'ai repris beaucoup des techniciens et des collaborateurs du Rififi à Paname, et pas uniquement parce que je savais que Gabin préférerait tourner avec des gens qu'il connaissait : il se trouve que la maison de production était la même et que les deux films se sont enchaînés assez vite... » Denys de la Patellière a déjà tourné, en outre, Les Grandes Familles, Rue des Prairies et Le Tonnerre de Dieu avec Jean Gabin. Il sait que le vieil acteur lui fait confiance et se sent à l'aise sous sa direction. D'ailleurs, ils tourneront ensuite Le Tueur, en 1972.

Denys de la Patellière a gravi en dix ans tous les échelons des métiers du cinéma, d'un emploi d'ouvrier de laboratoire jusqu'à son premier film comme réalisateur, Les Aristocrates, d'après le roman de Michel de Saint-Pierre, en 1955. Il a connu de Funès à cette époque d'apprentissage opiniâtre, aux studios des Buttes-Chaumont dans les dernières semaines de 1950, sur le plateau de Boniface somnambule, film de Maurice Labro avec Fernandel sur lequel il est premier assistant – « Une journée de tournage, pas plus. » La Patellière et de Funès se sont encore fréquentés un peu quand l'acteur jouait Poppi au théâtre des Arts, en 1955, « mais on ne

s'était plus revus professionnellement, puisque je n'avais presque plus jamais fait de comédie », se souvient le réalisateur.

Certes, Louis de Funès ne connaît pas moins Jean Gabin qu'il ne connaissait Bourvil avant *Le Corniaud*, mais les deux hommes sont vraiment étrangers l'un à l'autre. Professionnellement, de Funès n'a jamais figuré à l'affiche que loin sous le nom de Gabin. Si aujourd'hui son visage apparaît sur les jaquettes de DVD de *La Traversée de Paris*, c'est parce que rétrospectivement la scène de « Jambier, 45 rue Poliveau » est devenue classique. Il est en de même du *Gentleman d'Epsom* : malgré le solo de de Funès qui annonce les scènes d'ouverture du *Grand Restaurant*, il n'est qu'un second rôle, très en dessous du niveau de Gabin, autour de qui Gilles Grangier a construit son film. Et on ne parle pas du Napoléon de Sacha Guitry dans lequel la silhouette du soldat Louis de Funès est évidemment à mille lieues de l'immense stature du maréchal Lannes incarné par Gabin...

« Gabin était le pape. Tous les acteurs le respectaient énormément, tous les acteurs étaient impressionnés – et il le savait. J'ai fait six Gabin et, à chaque fois, j'ai bien vu que je pouvais proposer à n'importe quel acteur un rôle d'une journée et trois phrases. Je disais juste : "J'ai un truc à te proposer avec Gabin." Tout le monde était d'accord ! Mais après, sur le tournage, ils étaient morts de trouille. Je me rappelle de Daniel Ceccaldi, par exemple. Il avait déjà tourné une cinquantaine de films, il était toujours très détendu, se marrait sur un plateau. A la première scène avec Gabin pour *Le Tonnerre de Dieu*, il a complètement perdu les pédales. Gabin était habitué et, pour ça, il avait un truc : il s'est gouré exprès pour détendre Ceccaldi. J'ai crié "coupez !" et il a dit : "c'est bon, 2 à 1." On a repris et ça allait. » Denys de la Patellière, entretien avec l'auteur.

Jean Gabin est le plus grand acteur français vivant. Certes, il n'est pas le plus « bankable », il n'attire pas les réalisateurs de la Nouvelle Vague, il est parfois contesté dans son jeu et ses choix par ses cadets, mais il est un monument vivant, déjà assuré de figurer dans toutes les histoires du cinéma. De Funès a atteint les sommets de la popularité et du respect des producteurs depuis trop peu de temps pour avoir oublié qu'il courait les panouilles quand Gabin était déjà le maître du cinéma français. A leur dernière rencontre, sur *Le Gentleman d'Epsom*, les deux acteurs s'étaient bien entendus mais de Funès était encore très loin de son statut sur *Le Tatoué*.

D'ailleurs, la presse perçoit bien la singularité et les risques d'une telle association. Evidemment, elle en rajoute : Marie-Claire affirme que Gabin tutoie de Funès et l'appelle Fufu, tantôt que l'autre le vouvoie et lui donne du « monsieur Gabin ». Sur le plateau des studios de Boulogne-Billancourt, à la fin du mois de février, l'hebdomadaire *Elle* vient soumettre les deux héros du film aux mêmes questions. Idée journalistique classique, qui a donné des échanges chaleureux entre Louis de Funès et Bourvil, et en donnera ensuite avec Yves Montand. Là, les deux acteurs ont manifestement répondu séparément et une certaine tension est flagrante

dans leurs réponses, dès la première question : « Quel est le rôle que vous lui donneriez si vous étiez metteur en scène ? » Jean Gabin répond : « Je ne suis pas metteur en scène. Je suis acteur. Ah ! si, il y a un rôle pour lui : Louis XI. » Et Louis de Funès dit : « Cambronne, mais Gabin est trop âgé maintenant. Ce serait un Cambronne bien après Waterloo. » Bougon, Gabin affirme ne connaître de son partenaire que les films qu'il a tournés avec lui, *La Traversée de Paris* et *Le Gentleman d'Epsom*. La plus grande qualité de de Funès ? « Je pense qu'il est un grand mime. » Le journaliste demande : « Quelles sont vos conversations préférées entre deux prises de vues ? » Jean Gabin : « De quoi voulez-vous qu'on parle ? Il est dans son coin, moi je suis là. Il n'est pas loquace, moi non plus. Nous n'avons pas beaucoup de sujets de conversation. » De Funès : « C'est lui qui me parle de nourriture, de plats mijotés, de plats en sauce. Il aime bien ça. » Les fleurets sont à peine mouchetés, les deux acteurs ne cachent guère leur antipathie mutuelle. On a connu plus chaleureux...

Mais il est vrai que rien ne semble fait pour garantir une ambiance détendue entre les deux stars. Plus tard, Louis de Funès racontera à son producteur Christian Fechner que personne ne songera à pro-poser aux deux acteurs de se rencontrer au cours d'un déjeuner ou même d'un rendez-vous plus formel dans les bureaux de la production avant le film. Et, même sur le tournage, on ne simplifie par leurs contacts : lorsque toute l'équipe part en province, la production leur réserve des compartiments de train dans des wagons différents !

Pourtant, l'un et l'autre ont cherché à s'apprivoiser. Dans les premiers jours du tournage, l'équipe se rend près de La Défense, dans la rue de pavillons où est censé habiter le légionnaire Legrain. Eugène Moineau, attaché de presse du film et familier de de Funès raconte : « Pendant une pause, je discutais avec Louis sur le perron de la maison alors que Gabin s'était retiré dans sa roulotte. Il est sorti et il a appelé Louis : "Je voudrais te parler." De Funès est sorti une demi-heure ou trois quarts d'heure plus tard de la roulotte en disant : "Ça s'est très bien passé." »

Le lendemain ou le surlendemain, de Funès insiste pour qu'après la journée de tournage, on fête la Saint-Gabin, qui tombe le 19 février et dont l'acteur prétend ne pas connaître la date. Les deux hommes ont quelques beaux instants de complicité dans les premiers jours du tournage, comme lors de la scène du repas au cours duquel Mézeray propose à Legrain de restaurer sa « campagne » en échange du tatouage. « J'ai cru qu'on n'y arriverait jamais. Ils étaient pris à tour de rôle par le fou rire, se souvient la Patellière. Comme ils étaient toujours tous les deux dans le champ, on ne pouvait pas s'en sortir avec des plans de coupe. Et dès que leurs regards se croisaient, ça repartait. »

De même que la presse bruisse de leur mésentente au début du tournage,

elle va, dans les semaines qui suivent, tenir la chronique de leur réconciliation sur le plateau. A la fin mars, peu avant le départ pour les extérieurs dans le Périgord, sont tournées en studio les scènes de l'installation au château et Paris-Jour titre : « De Funès et Gabin se sont enfin réconciliés ! » Le quotidien affirme : « Le fait d'avoir eu à tourner dans un lit, le temps d'une scène burlesque, les a – provisoirement – réconciliés. Comme quoi lorsque deux hommes se retrouvent dans les mêmes draps, s'envole leur inimitié. »

Le château du Paluel, construit au xiv^e siècle, était resté tel quel jusqu'à la fin du xix^e, lorsqu'une aile d'aspect Renaissance lui a été ajoutée. Dans *Le Tatoué*, Gabin dit : « Il a brûlé quatre fois, la dernière en 44. » Ce n'est pas tout à fait faux : en juin 1944, un détachement allemand quittant la région surprend au pied du château un résistant armé d'un revolver ; il est abattu sur place et le château, incendié. Il reste alors en l'état. Pour le tournage, vingt-quatre ans plus tard, de fausses portes et de fausses fenêtres ont seulement été posées dans les ouvertures de la majestueuse façade, derrière laquelle il ne reste presque plus rien du château.

En fait, la réalité est plutôt l'inverse : « Dans les premiers temps, se souvient Denys de la Patellière, ils ont beaucoup rigolé des échos de la presse, qui disait qu'ils se faisaient la gueule. Ils avaient aussi choisi de s'amuser des conditions dans lesquelles nous tournions. C'était tellement absurde qu'ils semblaient avoir pris le parti d'en rire. Mais, à la longue, sans se fâcher vraiment, ils ne se sont plus parlé, ils n'ont plus installé leurs fauteuils côte à côte comme au début du tournage. De toute façon, ils étaient de nature tellement différente... »

Si les colères de Gabin sont célèbres dans le monde du cinéma, l'acteur est plutôt placide sur les tournages. Son habitude est de rester sur le plateau, ou tout au moins à sa proximité immédiate, même s'il n'a aucune scène à tourner – ce qu'il fait pendant la réalisation du *Tatoué*. De Funès, lui, préfère rester dans sa caravane dès lors qu'il ne tourne pas. Mais il demande fréquemment au réalisateur de venir le voir, lui envoie des messages écrits. « Je n'ai jamais vu quelqu'un d'aussi tendu pendant un tournage, se souvient la Patellière. J'avais le sentiment de voir un acrobate monté en haut du mât dans un cirque et qui disait : "je vais me casser la gueule". Il n'arrivait pas à se décider. Je recevais en fin de journée les scènes qu'on devait tourner le surlendemain. Je voyais de Funès le soir et Gabin le lendemain. Louis était d'accord quand on se quittait le soir et, le lendemain matin, il ne l'était plus – ou l'inverse. Quelquefois, il me faisait porter une lettre sur le plateau pour me dire qu'il n'était plus d'accord avec une scène. C'était très difficile. »

De Funès est d'autant plus tendu que sa fidèle Jeanne n'est pas toujours sur le plateau : il est de notoriété publique que Gabin déteste la présence des conjoints sur les plateaux et la Patellière lui a demandé d'être seul pendant la majeure partie du tournage. Contrairement à son habitude, donc,

il ne peut discuter de son rôle et de ses idées avec son épouse, précisément alors qu'il tourne un film sans scénario définitif dont il n'a pas eu le temps de mûrir les scènes. La situation est d'ailleurs d'autant plus ironique que Jeanne de Funès et Christiane, l'épouse de Jean Gabin, se fréquentent assez régulièrement, en dehors des quelques mondanités professionnelles auxquelles leurs maris consentent.

Enfin, l'obsession de Louis de Funès pour ses yeux bleus fait beaucoup pour tendre l'atmosphère. Dans les films de Jean Girault, par exemple, le chef opérateur Marcel Grignon (qui filmera au total huit fois de Funès, outre *La Tentation de Barbizon*, qui est par coïncidence un des premiers films dont il a fait l'image) veille à ce que ses yeux aient une couleur et une luminosité très intenses. Avant les trucages numériques d'aujourd'hui, ce souci, chez quelques stars, oblige à donner à toute l'image une dominante bleue, par le choix du décor, l'éclairage lors de la prise de vues et surtout l'étalonnage au moment du tirage du film. Un traitement qui, avant le numérique, a tendance à fausser l'image et, dans certains cas, à conditionner toute la composition d'un plan à la couleur des yeux de la vedette. On murmure d'ailleurs dans le métier que Georges Wakhevitch a dû, pour cette raison, changer de couleur les murs du décor d'Oscar d'Edouard Molinaro.

Donc, l'équipe du film assiste tous les jours à 19 h 30 à la projection des scènes tournées la veille ou même le matin quand ils sont aux studios de Boulogne. Alors qu'on assiste ainsi à une des premières séances de rushes, Jeanne de Funès s'écrie soudain : « Loulou, tes yeux ! » De fait, sur plusieurs prises d'une même scène, la pupille de de Funès a pris une teinte un peu rosée. De là vont naître des tensions, que plusieurs sources affirment attisées par les maquilleurs du comique, Anatole Paris, et son épouse Marie-Madeleine. Le couple est familier de Louis et Jeanne de Funès, qui le reçoivent chez eux en dehors des tournages, depuis *Pouic Pouic*, premier des seize films d'Anatole Paris au service du comique, jusqu'à *L'Avare*.

À l'écart, Gabin commente en disant : « Si tu veux avoir les yeux bleus à l'écran, il vaut mieux avoir les yeux bleus dans la vie. » Le chef opérateur du *Tatoué* est Sacha Vierny, qui, plus tard, œuvrera notamment en virtuose pour Peter Greenaway, du *Ventre de l'architecte* au *Pillow Book*. Et il se soucie assez peu des yeux bleus de de Funès... mais pas moins non plus que de la couperose de Gabin. Car le vieux maître du cinéma français ne veut surtout pas avoir le teint rouge. « C'était un vrai problème pour Vierny, à la longue : s'il s'arrangeait pour qu'il soit pâle, les yeux de de Funès n'étaient plus assez bleus. S'il lui faisait les yeux bleus, Gabin était rougeaud », se souvient le réalisateur Bernard Stora qui, à vingt-cinq ans, est second assistant de la Patellière.

Fondamentalement, la mésentente des deux acteurs vient de ce qu'ils ont

des palettes comiques différentes. Ancien comédien-chanteur d'opérette dans les années folles (n'a-t-il pas chanté La Java de Doudoune en duo avec Mistinguett en 1928 au Moulin Rouge ?), Gabin a tourné le dos à tout burlesque du geste et de l'attitude : dès ses débuts, il rompt avec le jeu nettement plus chargé de ses contemporains, comme Pierre Blanchard ou Pierre Richard-Willm. Sa singularité est son jeu marmoréen, économe, tenu. Ses rares incursions dans la comédie ont toujours le texte comme support, à l'exact opposé du rapport que de Funès entretient avec le dialogue. Aussi quelques scènes du Tatoué se révèlent-elles autant difficiles à jouer que peu convaincantes à l'écran, comme l'entraînement à la boxe française des deux héros : Gabin, engoncé dans son air renfrogné, peine à trouver un rythme dans ses mouvements, puisque tous ses effets comiques habituels résident dans la brusquerie avec laquelle il s'arrache à son flegme ; de Funès, tout encombré par son jeu de mimiques, semble avoir le corps curieusement au ralenti...

C'est évidemment dans ses répliques que Jean Gabin dessine le mieux le pittoresque de son personnage de vieux guerrier bourru et haut en couleur – « pour comprendre, faut avoir connu Lyautey, Abd el-Krim et le Sud marocain. » Alors que de Funès ne cesse de faire courir et s'énervier son personnage, son dialogue est plutôt faible. Pour compenser, il essaie avec la Patellière ce qui réussit si bien avec Girault ou Oury : il travaille en direct sur le plateau, propose un nouveau geste ici, une nouvelle situation là... ce qui exaspère son partenaire. « S'il y a bien une chose que détestait Gabin, c'était qu'on discute de la scène au moment du tournage. Il arrivait très concentré, n'avait pas besoin de beaucoup de prises et surtout ne changeait presque rien de l'une à l'autre. » Régulièrement, il « roncaille », comme il dit. De Funès propose d'« améliorer » une scène et prend un moment à la régler ; Gabin fait remarquer que ce qui était écrit pour lui ne convient plus... et la Patellière doit improviser une solution.

Alors, peu à peu l'ambiance se dégrade. En Dordogne, dans une interview télévisée ahurissante de franchise, Louis de Funès ne cache rien de son malaise : « Il faut que je m'en sorte parce que ce n'est quand même pas facile avec Jean Gabin (...) parce qu'on a deux personnalités à affronter, et c'est ça qui me gêne un peu. Est-ce qu'on arrivera à bon terme ? Je n'en sais rien. Tout ce qu'on a tourné jusqu'à présent c'est très bon mais au prix de patience, au prix de choses... Je voudrais quand même être libéré de ça. Je préfère tourner avec des gens que je connais, même avec des rôles égaux. »

Car le tournage du Tatoué devient peu à peu une corvée pour tout le monde. Il n'y a guère d'éclats, heureusement. « Ce genre d'ambiance n'était pas rare, à l'époque, se souvient Bernard Stora. J'avais été assistant sur Le Clan des Siciliens (avec Gabin, Delon et Ventura) et on avait un peu la même chose : des grosses vedettes assez isolées, avec leur cour de

maquilleurs et d'habilleuses, et qui ne se fréquentaient pas. » Pour le réalisateur Denys de la Patellière, qui a la responsabilité du film sur les épaules, la frustration est flagrante : « On n'était pas pressés par le temps, on ne manquait pas de moyens, on était toujours dans de bonnes conditions pour tourner. Ce qui a manqué, c'est un scénario qui tienne debout, et surtout qu'il arrive à temps. » Personne n'a eu le temps de mûrir les scènes et les personnages, ce qui explique le déséquilibre fondamental qu'évoque l'attaché de presse Eugène Moineau, en contact avec la critique au moment de la sortie du Tatoué : « Ce que personne n'a vraiment remarqué sur le moment, c'est que de Funès finissait par être la victime. » En effet, le scénario inverse progressivement la posture du marchand de tableaux qui, de dictatorial, brutal et antipathique – le personnage typique de de Funès –, finit par être ballotté, brutalisé, soumis. Les scènes ultimes, en montrant les deux héros complices dans l'épicurisme puis dans la défense du château, consacrent même la défaite du personnage de de Funès. Le problème n'est pas qu'« il perd à la fin », comme disent les enfants (justement, il ne « perd » pas) mais qu'à la fin du film son personnage n'a plus de raison d'être, tant il s'est adouci. Comme si le gendarme se dépouillait de l'uniforme pour chaparder des pommes à l'étalage avec Guignol...

Tous ces éléments expliquent que Denys de la Patellière garde le souvenir d'un tournage sur lequel « personne n'était à l'aise, vraiment ». Certes, il s'agit d'un long métrage de commande, mais surtout d'un film qui pêche dès l'origine. Pour Gabin comme pour de Funès, il rappelle l'époque des tournages subis plus que désirés. « Une situation fausse, dit le réalisateur. J'aurais dû refuser d'y aller dans ces conditions. Nous avons tous eu la faiblesse de le faire. » Louis de Funès en conservera une pointe de mauvaise conscience à l'égard de Jean Gabin, dont il s'ouvrira plus tard à demi-mot à sa fille, Florence Moncorgé, à laquelle il fera appel pour Le Gendarme et les extraterrestres et L'Avare lorsqu'elle sera devenue scripte.

Meilleures entrées à Paris, semaine du mercredi 18 au mardi 24 septembre 1968 :

1. – Le Tatoué (1^{re} semaine) : 80 040 entrées
2. – Faut pas prendre les enfants du Bon Dieu pour des canards sauvages (3^e se-main) : 46 180 entrées
3. – Adieu l'ami (6^e semaine) : 38 340 entrées
4. – Baisers volés (3^e semaine) : 34 824 en-trées
5. – Elle veut tout savoir (1^{re} semaine) : 31 744 entrées

Le film sort le 18 septembre 1968 en exclusivité dans cinq cinémas

parisiens (Ambassade, Berlitz, Images, Montparnasse-Pathé, Pathé-Orléans). Il se classe évidemment en tête des fréquentations et les producteurs peuvent s'offrir une page de publicité dans *Le Film français* proclamant « tous les records battus » : en première semaine, *Les Grandes vacances* (production Jacquin) avait réussi 71 594 entrées en décembre 1967, *Le Petit Baigneur* (production Dorfmann-Jacquin) 79 415 entrées en mars 1968, *Le Tatoué* (production Jacquin-Dorfmann) 80 040 entrées en septembre 1968. Mais tout n'est pas aussi brillant que ne le disent les publicités : *Le Tatoué* ne tient la tête du classement que trois semaines, battu dès la quatrième par *Ho !*, de Robert Enrico avec Jean-Paul Belmondo.

« If there are some comic passages, due to the fine professional brio of this duo, the direction is tepid, and the shenanigans broad and repetitive. The French cult of the past vs the new one of profits is a bit too sectional to give this a broader base for more international chances. » *Variety*, 2 octobre 1968.

« Tous les (rares) gags sont téléphonés ; le récit avance à cloche-pied au rythme d'une caméra paresseuse époussetant les paysages ; les acteurs, sans texte ni direction, s'efforcent en vain d'être drôles. (...) Si vous ne craignez pas de fausser l'éducation artistique de vos enfants, ils peuvent voir ce film en toute sécurité morale. » *La Libre Belgique*, 18 octobre 1968.

Dans la presse, de Funès bénéficie du soutien sans faille de quelques alliés comme Robert Chazal qui titre dans *France-Soir* « Un match Gabin-de Funès où le rire est vainqueur » ou *Le Parisien libéré* qui évoque « un rythme léger, enlevé, élégant, sans la moindre pointe de vulgarité (...) La rencontre Jean Gabin-Louis de Funès fait des étincelles et met le feu à la poudre. Ce tandem est assuré d'une célébrité aussi vaste que celle de l'autre tandem, Bourvil-de Funès. » A part ça, il faut l'enthousiasme de principe du *Film français* pour juger qu'il s'agit d'un « film distrayant étayé par un scénario adroitement équilibré ». La critique est dans l'ensemble très mitigée quant à ce « divertissement qui louvoie sans grâce et sans légèreté », comme l'écrit *Le Figaro*, voire d'une franche agressivité. Georges Charensol est franchement perspicace quand, dans *Les Nouvelles Littéraires*, il nourrit sa critique autant des indiscretions parues dans la presse que de ce qu'il devine à l'écran : « Le malheureux metteur en scène louvoie entre cent Charybde et mille Scylla. Résultat, un film lourd, lourd, lourd, et où les deux vedettes ne sont pas tellement à leur aise. Gabin s'en tire en décidant d'être, d'un bout à l'autre, furibond. Mais de Funès a du mal à nuancer le personnage de salaud que les circonstances contraignent à se montrer bon prince, qu'il a imposé dans ses films précédents. »

Quelques mois plus tard, de Funès lâchera ses coups dans une interview spectaculaire au *Soir de Bruxelles* : « C'est un mauvais film, un point c'est tout. Je n'aurais pas dû tourner cela, finalement tout ce qui est arrivé est de

ma faute, je l'avoue : l'idée de tourner au côté de Gabin, c'est moi qui l'ai eue et personne d'autre. Résultat : au bout de trois jours, Gabin a dit à un journaliste : "Qui c'est, ça, de Funès ?" Et durant le tournage nous n'avons plus échangé un mot... Au fond, tout cela est normal car Gabin ne s'intéresse absolument pas au cinéma. »

Sur la durée, l'exploitation du *Tatoué* est néanmoins convenable : « Les producteurs sont rentrés dans leurs frais, et même un peu mieux. Mais ils en attendaient sûrement mieux », reconnaît Denys de la Patellière. La rencontre des deux patrons du box-office français n'aboutit pas au miracle attendu. Ce n'est pas à proprement parler un raté mais, pour la première fois depuis *Le Corniaud*, un film de Louis de Funès ne remplit pas toutes ses attentes. C'est pourtant le moment qu'il a choisi pour essayer de sortir son personnage de sa routine, non sans l'avoir, entre-temps, exploité efficacement dans *Le gendarme se marie* et *Hibernatus*.

Le palmarès des films de 1968 (films sortis à Paris en exclusivité depuis le 1^{er} janvier 1968, chiffres arrêtés le 2 janvier 1969) :

1. – *Le Livre de la Jungle* : 554 017 entrées
2. – *Le Petit Baigneur* : 552 958 entrées
3. – *Benjamin* : 534 877 entrées
4. – *Le gendarme se marie* : 448 236 entrées
5. – *Adieu l'ami* : 419 272 entrées
6. – *Le Tatoué* : 411 964 entrées
7. – *Dans la chaleur de la nuit* : 367 620 entrées
8. – *Bonnie and Clyde* : 337 185 entrées
9. – *Faut pas prendre les enfants du Bon Dieu pour des canards sauvages* : 336 865 entrées
10. – *Baisers volés* : 334 370 entrées

Le Gendarme et le maître chanteur

Comme dans les films policiers, l'affaire commence par une lettre anonyme glissée sous la porte de l'appartement de Louis de Funès, 45 rue de Monceau. Nous sommes le 9 août 1968 et il est en train de tourner *Le Gendarme se marie* aux studios de Billancourt. La lettre émane d'un mystérieux mouvement Delta 4, mais est rédigée à la première personne du singulier. Disant notamment « Vous gagnez trop d'argent », elle réclame

pourtant une somme assez modérée, par comparaison avec ce qui se pratique parfois dans ce genre d'affaire : 150 000 francs, ce qui représente le dixième du cachet de l'acteur pour un film comme celui qu'il est en train de tourner.

Quelques jours plus tard, un coup de téléphone adressé à de Funès répète les mêmes exigences et précise les menaces contre sa famille s'il venait à ne pas s'exécuter. Il faudra déposer à la consigne de la brasserie Dupont-Montparnasse, le 19 août avant midi, l'argent en petites coupures usagées (selon l'usage des films policiers) dans un paquet qu'un monsieur Langlois viendra chercher.

La police, alertée, prépare sa souricière. A l'heure dite, Jeanne de Funès vient déposer le paquet à la brasserie – deux kilos de vieux papiers enveloppés de papier d'emballage blanc. Peu après, un homme se présente et réclame le colis de monsieur Langlois. Des policiers en civil surgissent et le ceinturent aussitôt. En fait, il s'agit d'un chauffeur de taxi. Il a été appelé par l'hôtel Select-Raspail, qui lui a confié cette mission. Et, à l'hôtel, on explique qu'un monsieur Langlois a réservé une chambre par téléphone pour une arrivée au cours de l'après-midi, en demandant que l'on envoie un taxi récupérer un paquet à la consigne de la brasserie Dupont-Montparnasse... Les policiers ont été trop pressés. Le maître chanteur était sans doute à la brasserie ou à proximité, et les a vus agir. Il téléphone à de Funès en lui disant : « Je vous avais interdit d'alerter la police, on se retrouvera. »

On rapproche cet événement de menaces ou de demandes de fonds adressées à d'autres personnalités en vue, qui ont toutes la particularité de ne s'être pas fait inscrire sur la « liste rouge » et d'avoir laissé leur numéro de téléphone dans l'annuaire de Paris. Les de Funès disposent pendant quelques jours d'une protection policière mais, le 2 septembre, le maître chanteur se livre à la police. Il s'appelle Jacques Robert, a trente-quatre ans, et est connu des services de police aussi bien que de la médecine psychiatrique. Quelques années plus tôt, il avait rançonné Fernand Raynaud au nom des pieds-noirs rapatriés d'Algérie, puis connu la prison après avoir volé une voiture et un pistolet pour tenter d'enlever Johnny Hallyday. Dans l'affaire de Funès, c'est lui-même qui avait alerté la presse de l'existence de l'affaire sur laquelle la police se gardait de faire toute publicité... « Je voulais m'en prendre au gendarme de Saint-Tropez », lancera-t-il au tribunal qui le jugera en janvier 1969.

Il est vrai que l'homme est un personnage de roman – de roman sombre. A l'âge de vingt et un ans, il avait été acquitté par les assises qui le jugeaient pour avoir assassiné son père, un bourreau domestique. Et, en cette période de contestation tous azimuts, il recycle son trouble personnel en un discours d'une grande virulence politique. La presse et les badauds de

prétoire sont déçus : Louis de Funès ne s'est pas déplacé à l'audience et n'a même pas porté plainte. L'avocat de Jacques Robert plaide la démence. La cour refuse d'admettre une atténuation de responsabilité chez le maître chanteur maladroit, qui est condamné à dix-huit mois de prison pour tentative d'extorsion de fonds.

Des années plus tard, les fils de Louis de Funès révéleront l'épilogue romanesque de l'affaire : peu après sa sortie de prison, à l'été 1970, Jacques Robert fait le voyage de Clermont, s'introduit dans le jardin du château où il demande à Jeanne de Funès de lui venir en aide financièrement. L'épouse de l'acteur l'éconduit fermement.

En 1977, Jacques Robert fera parler de lui d'une manière bien plus dramatique. Condamné une nouvelle fois à la prison pour avoir fait irruption, l'arme au poing, dans le studio de RTL où Max Meynier anime son émission, il profite de sa mise en liberté conditionnelle pour tenter un coup d'éclat qui lui permettra de s'exprimer dans les médias. Le 30 septembre, il détourne la Caravelle d'Air Inter qui assure la liaison Paris-Lyon. Après des heures d'angoisse et de négociation, les forces de l'ordre donnent l'assaut sur l'aéroport d'Orly. Un mort, quatre blessés graves. Le pirate de l'air est condamné à vingt-cinq ans de réclusion criminelle. En détention, une série de longues grèves de la faim lui coûte l'usage de ses jambes. Il sortira de prison en 1989.

19. – Le temps des cahots

(Le Gendarme se marie et Hibernatus, 1968-1969)

L'idée de marier le gendarme de Saint-Tropez n'est pas neuve. Déjà, en 1966, de premiers échos de presse évoquent notamment des épousailles avec une riche Américaine en villégiature chez qui Cruchot est allé porter un pli... Les deux premiers films ont fait du gendarme Louis de Funès un des personnages préférés des Français et les auteurs du film savent que son mariage sera commenté à l'envi par les millions de familiers de la série. Alors les retrouvailles de toute l'équipe tropézienne sont programmées pour les noces. Après le long tournage difficile et tendu du Tatoué, cela sera forcément un bonheur que de tourner *Le Gendarme se marie*.

Depuis Oscar, de Funès s'est trouvé une parfaite épouse de cinéma et c'est elle qui va devenir l'épouse du gendarme de Saint-Tropez. Jacques Vilfrid et Jean Girault, en creusant le personnage, se sont manifestement inspirés du jeu volontiers vieille France de Claude Gensac : la future épouse du maréchal des logis-chef Cruchot sera la veuve d'un colonel de gendarmerie munie de hautes relations (ainsi que d'une belle fortune, comme on le découvrira au début du *Gendarme en balade*) et d'ambitions culturelles et professionnelles clairement affirmées en ce qui concerne son futur mari.

« Ext. cinéma 1 (Saint-Tropez). Jour.

Plan moyen : l'affiche du film en cours : un western.

Plan moyen : Cruchot, Josépha et Nicole se dirigent vers l'entrée. Les deux femmes regardent les photos, rattrapent Cruchot, le prennent par le bras, lui font faire demi-tour et le trio sort du champ.

Ext. cinéma 2 (Saint-Tropez). Jour.

Plan moyen : l'affiche de *La Chinoise* de Godard.

Pano down : Josépha et Nicole sortent du cinéma, vers nous, épanouies.

Derrière suit Cruchot à demi titubant. Il se cache en plan américain, s'arrête et se frotte les yeux.

Les passants, vêtus en Tropéziens, sont tous des Chinois.

Plan américain. Cruchot devient sombre. »

Scène non conservée du scénario original du Gendarme se marie.

De Funès retrouve toute la brigade des gendarmes et Geneviève Grad dans le rôle de sa fille. Il appelle Yves Vincent pour incarner le colonel de gendarmerie. En 1949, celui-ci l'avait recommandé à Raymond Rouleau pour *Un tramway nommé Désir* et de Funès ne l'a pas oublié. Le comédien, à la fois athlétique et « aristo », tiendra le même rôle dans *Le Gendarme en balade* et apparaîtra également dans *Hibernatus*.

Scénario bien ficelé, distribution familière, équipe technique a priori dévouée (Olivier de Funès est même assistant de Jean Girault) : tout s'annonce bien, le film devant se tourner en huit semaines à Saint-Tropez et se terminer à la fin juin, avant les grosses chaleurs et l'arrivée en masse des estivants. A peine un petit embryon de polémique fait-il un peu monter l'adrénaline : après *Le Gendarme à New York*, quelques pétitions de gendarmes à la retraite avaient circulé, relayées par *L'Essor de la Gendarmerie* et de la Garde. Le ministre de l'Information, Yvon Bourges, avait dû répondre officiellement que le gouvernement n'envisageait en aucune manière de demander l'interdiction des films tournés par Louis de Funès. Officieusement, il semble bien que quelques dizaines de gendarmes à la retraite (les seuls qui ne sont pas strictement tenus par le devoir de réserve) prennent ombrage des populaires aventures de Cruchot et de ses collègues. Alors *Le Gendarme se marie* et *Le Gendarme en balade* présenteront, avant le générique, cet avertissement : « Ce film vous présente de nouvelles aventures d'un gendarme "hors série". Œuvre d'imagination faite pour votre divertissement, il est, par-delà la fantaisie, un hommage indirect, puisqu'il en est l'objet, à un grand Corps de l'Etat dont les personnels se signalent au respect des populations par leur pondération et leur valeur. »

Le tournage commence comme prévu le lundi 20 mai 1968, tandis que la crise étudiante ouverte quelques semaines plus tôt s'est transformée en conflit social majeur, avec des millions de salariés en grève à travers le pays. Les premiers jours, le film file un train doux de printemps serein. Un jour, on découvre qu'il est légalement interdit de couper complètement la circulation sur l'autoroute de l'Estérel où doit être tournée une séquence. Alors, à chaque début de prise, les vrais gendarmes sont prévenus par talkie-walkie et bloquent les voitures quelques minutes par un contrôle des permis de conduire et des papiers des véhicules. *France-Soir* révèle que cette opération permet même l'arrestation d'un cambrioleur recherché depuis deux ans.

Mais, en ce mois de mai qui voit la France tout entière croiser les bras pour mettre à bas le vieux monde ou, tout au moins, obtenir de

substantielles avancées salariales, le tournage du *Gendarme se marie* ne peut vivre en complète autarcie. A Cannes, François Truffaut, Jean-Luc Godard (qui, pour un instant légendaire, s'accroche au rideau de la salle de projection), Claude Lelouch et Louis Malle ont mené le front des cinéastes opposés à la tenue du festival par solidarité avec les étudiants en lutte. Le 19 mai, ils obtiennent gain de cause et le 21^e festival international du film de Cannes s'interrompt. Dans les studios de la région parisienne comme en extérieurs un peu partout en France, machinistes, techniciens et acteurs commencent à se laisser gagner par la fièvre générale. Le 22, un mot d'ordre de grève du Syndicat français des acteurs est contesté presque immédiatement par un communiqué d'Alain Delon, Raymond Gérôme et Jacques Dacquime (président de la fédération FO du spectacle), soutenu par des acteurs « apolitiques » comme Claude Rich, Maurice Biraud ou Jacques Duby. Les signataires appellent à « mettre sur pied une action dégagee de toute politique, [étant] persuadés que la grève illimitée du spectacle ne servira en rien les intérêts professionnels des manifestants, les activités du spectacle n'étant pas vitales à la vie de la nation ».

Toutefois, le 23, tous les tournages s'interrompent dans les studios de la région parisienne tandis que des salles de cinéma baissent le rideau en raison de la grève des projectionnistes CGT. Mais des directeurs de salle jugent aussi plus prudents de fermer : le Boul' Mich', le Latin, le Cluny-Ecoles ont été saccagés lors de manifestations étudiantes.

La grève sur le plateau du *Gendarme se marie* ? Louis de Funès ne veut pas en entendre parler. Il a un film à finir, point final. Homme de droite qui va à la messe tous les dimanches et regrette que l'on ait guillotiné le roi de France, il ne se sent pas particulièrement en phase avec le mouvement qui traverse le pays. Mais des discussions enflammées débordent sur les heures de travail, certains techniciens débrayent déjà. On tient finalement une réunion dans une luxueuse propriété avec vue sur la mer louée par la production.

Christian Marin : « Tout les corps de métier étaient là, y compris les acteurs. Il fallait s'exprimer... A un moment, un machiniste s'est levé et a dit : "Ce que nous vivons, non seulement c'est national, mais c'est international." Et il s'est rassis. C'était l'époque... A un moment, de Funès a dit quelque chose comme "eh bien moi, je ne sais pas. Si vous faites la grève, je la fais ; si vous ne la faites pas, je ne la fais pas." Et sa femme a dit "Louis !" en lui faisant signe de se calmer. »

Daniel Gélin, le vieux copain qui l'a entraîné dans le métier d'acteur, passe à Saint-Tropez et incite Louis de Funès à cesser le travail : *Le Gendarme se marie* est l'un des derniers films – sinon le dernier – toujours en tournage. Finalement, l'acteur s'y résout. Dans une France paralysée par les grèves de transports et la pénurie d'essence, projecteurs et

caméras s'éteignent à Saint-Tropez, pour une grève sous le soleil de mai.

Michel Galabru : « C'était une belle grève, aux frais du producteur. » Le cameraman Jean-Paul Schwartz certifie en revanche que l'ambiance parfois très agréable des débuts de la grève se dégrade au bout de quelques jours, notamment en raison du manque à gagner pour les gré-vistes. Christian Marin : « Entre le grondement parisien et le dilettantisme tropézien, on passait beaucoup de temps à la plage. Pendant ce temps-là, de Funès avait vraiment l'air de bouillonner. Le bruit a même couru que le producteur allait transférer tous les acteurs en Italie pour finir le film là-bas sans les techniciens français. » C'est d'ailleurs ce que font avec une belle unanimité les producteurs américains qui ont prévu des tournages en France ce printemps-là.

« Pendant un tournage [entre 1979 et 1981], Jean Girault m'a raconté une histoire extraordinaire. Lorsque le tournage du *Gendarme se marie* est interrompu par les événements de Mai 68, de Funès se met en tête que l'on vit une révolution, imagine le pire, pense qu'il va survenir une catastrophe. Il fait venir Girault et lui confie un secret : en cas de malheur, il a enterré un coffre dans le jardin de son château avec une grosse somme – de l'argent, des lingots, que sais-je. Il demande à Girault de le remettre à sa femme et à ses enfants s'il venait à lui arriver quelque chose. Girault lui dit qu'il est très honoré de sa confiance et cache dans ses affaires le plan que lui a dessiné de Funès. Une semaine ou dix jours plus tard, c'est le discours du général de Gaulle et les transports reprennent. De Funès saute dans le premier avion et part pour le week-end à Nantes. Quand il revient à Saint-Tropez pour la reprise du tournage, il dit à Girault : "C'est fini ! J'ai enterré le coffre ailleurs." »

Christian Fechner, entretien avec l'auteur.

Le discours du général de Gaulle du 30 mai, qui remet la France sur le chemin de « la reprise » – comme on dit alors – ne relance pas immédiatement le film, même si le mouvement s'effrite à Saint-Tropez plus vite qu'à Paris. Les cinémas de première exclusivité ont vu leur fréquentation s'effondrer pendant les « événements » tandis que les salles de quartier ont profité de la grève totale de l'ORTF qui a totalement éteint la télé – au profit des films de Louis de Funès, notamment. Le 6 juin, la poursuite de la grève est rejetée sur le tournage du *Gendarme se marie* par quarante-six voix contre vingt-six, malgré une délégation menée par Denys de la Patellière, venue demander le respect des décisions syndicales. Ce n'est que le 9 juin qu'à Paris les négociations prennent fin sur de belles augmentations salariales pour les personnels de l'industrie cinématographique. C'est seulement le 10 juin que reprennent les autres tournages interrompus : *La Prisonnière* d'Henri-Georges Clouzot, *Un drôle de pirate* de Jean-Pierre Mocky, *La Chamade* d'Alain Cavalier...

pour la saison 1967-1968 (films sortis depuis le 16 août 1967, chiffres arrêtés au 7 juin 1968).

1. – Les Grandes Vacances : 648 081 entrées (16 semaines)
2. – Oscar : 642 115 entrées (20 semaines)
3. – Vivre pour vivre : 619 468 entrées (25 semaines)
4. – On ne vit que deux fois : 619 110 entrées (15 semaines)
5. – Benjamin : 534 877 entrées (18 semaines)

Sur le plateau du Gendarme se marie, il faut rattraper le retard en sachant que la fin des grèves va précipiter des hordes de touristes sur la Côte d'Azur et rendre plus difficile le tournage des nombreuses scènes en décor naturel. Et, franchement, Louis de Funès conserve quelque agacement des dernières péripéties. Jean-Paul Schwartz le dit sans détours : « Un certain nombre de techniciens n'ont plus jamais retravaillé avec lui. En fait, il n'y a que la scripte Colette Robin et moi qui avons été pris sur ses films suivants. »

Donc c'est début juillet que, par exemple, est tournée la scène de la « dégradation » de Cruchot sur le port. Pour filmer l'arrivée de l'état-major de la gendarmerie avec une escouade de motards, il faut parvenir à tenir à distance les badauds, ce qui n'est réalisable que tôt le matin, au grand dam des riverains, réveillés avant le jour par l'installation de l'équipe technique. Transporté aux studios de Billancourt pour les intérieurs, le tournage du Gendarme se marie se traîne jusqu'aux derniers jours d'août.

Après la grève, Louis de Funès peine à retrouver ses marques et son rythme, reprend interminablement ses plans. Mais sa nervosité apporte quelques joyaux au film. A la séquence 121, lorsqu'il se trouve dans l'embarras face au préfet, le scénario porte bien sa réplique : « Mes respects monsieur le préfet ! » A la énième prise, il lâche : « Mes préfets, monsieur le respect. » Rires de l'équipe. L'idée d'inverser les mots sous le coup de l'émotion lui plaît, qu'il va conserver pour cette scène et même reprendre désormais de film en film.

Avec son complice Michel Galabru, il improvise quelques variantes qui vont passer à l'écran. Ainsi, lorsque Cruchot est nommé adjudant-chef, il fait répéter son nouveau grade à Gerber, qui est désormais son subordonné. Et les deux hommes hurlent *ad libitum* « chef ! » dans un court numéro de comique très tendu, presque hystérique – une improvisation. De même, lors de la scène de la première rencontre à la gendarmerie avec Josépha, Cruchot est tétanisé par la révélation de son identité. Tout contre Gerber, il murmure : « Elle est toujours là ? » L'adjudant hoche la tête. Cruchot grimace, murmure de manière à peine distincte : « J'ai fait pipi. – Quoi ? –

J'ai fait pipi. » Improvisation encore.

« Cruchot. – Alors ma toute belle !

Josépha. – Pardon ?

— On a tout de même fini par se faire épingler, hein ! On se retrouve toujours !

— Qui êtes-vous ?

— Je suis le Père Noël ! Et toutes ces petites contraventions, c'est pour vous ! Et j'ai encore un tas de belles surprises !

— Qu'est-ce qui vous prend ?

— J'ai déjà vu des inconscients, des sauvages et des hystériques, mais des possédés comme vous, jamais ! Vous êtes bonne pour la camisole de force !

Gerber. – Cruchot !

Cruchot. – La ferme !

— Vous ne savez pas à qui vous parlez !

— Je m'en fous !

— Mais vous ne savez pas à qui vous parlez !

— Si ! A une folle !

— Vous parlez à madame la colonelle Lefrançois, veuve du colonel commandant la région de Basse-Normandie, amie personnelle du général de Rochemont et du sous-secrétaire d'Etat Fouchard et de quelqu'un d'autre que je ne nommerai pas. »

Rencontre du maréchal des logis-chef Cruchot (Louis de Funès) et de Josépha Lefrançois (Claude Gensac), avec l'intervention de l'adjudant Gerber (Michel Galabru) dans Le Gendarme se marie.

En revanche, un certain nombre de séquences filmées vont disparaître au montage. Dans l'une d'elles Fougasse, puni, balaie la cour de la gendarmerie ; Nicole survient, qui lie avec lui une conversation à la limite du marivaudage puis obtient de son père la levée de la sanction – plusieurs minutes tournées mais coupées. Et quelques autres scènes qui développent le personnage joué par Jean Lefebvre, indépendamment des aventures collectives du reste de la brigade, vont disparaître au montage. Le problème est que l'acteur n'en est pas prévenu et découvre les coupes à la première du film, le 30 octobre 1968 au Gaumont des Champs-Élysées. Lefebvre est furieux. Et sa colère va faire d'autant plus de bruit que Louis de Funès s'éclipse à la fin de la projection et ne reste pas au traditionnel cocktail.

Avec une grappe de journalistes pendus à ses lèvres, Lefebvre détaille en long, en large et en travers toutes les apparitions coupées de Fougasse. Il accuse Louis de Funès d'avoir réclamé la suppression de ses meilleures scènes. Et de Funès se tait. Pendant plusieurs jours, Jean Lefebvre répond généreusement à tous les journalistes qui lui téléphonent et ne se prive pas de « charger » Louis de Funès et Jean Girault.

L'acteur déçu affirme sur le fait que c'est à la demande du premier rôle que des scènes ont été coupées. Dans les coulisses du métier, il se trouve d'autres voix pour accréditer sa version et même l'amplifier. Dès lors, sa réputation est faite : il est l'homme qui fait couper les scènes des acteurs pouvant lui faire de l'ombre. Mais de Funès garde le silence. Enfin, au bout d'une dizaine de jours, Jean Girault réplique à Jean Lefebvre par une longue lettre publiée dans Paris Jour, qui a largement donné la parole aux récriminations de l'acteur. Et il n'y va pas avec le dos de la cuiller : « M. Lefebvre s'estime le figurant le mieux payé du monde. Qu'il le reste. Il prétend, avec l'audace des médiocres, que je lui ai coupé "toutes les scènes où il avait une chance d'écraser Fufu". Je pense, personnellement, que je lui ai rendu un fier service en lui évitant des comparaisons désagréables. (...) Lorsque M. de Funès est sur un plateau, il répète dix, vingt, cinquante fois la scène qu'il a à tourner. M. Lefebvre, lui, arrive en donnant l'impression déplorable à toute l'équipe technique qu'il n'a jamais rien lu du scénario. A vous de juger ! En conclusion, je peux assurer à M. Lefebvre que ses vœux seront exaucés. Il n'y aura plus, en effet, de Fougasse dans les prochains Gendarme, et M. Girault ne se donnera plus la peine d'aider un comédien qu'il aimait beaucoup et qui l'a beaucoup déçu. »

« Louis de Funès apporte aux spectateurs ce qu'ils attendent de son personnage. Seul regret : le voir commettre à son tour une erreur assez courante chez les grands amuseurs. (...) Il fait le vide autour de lui. Des quatre excellents comédiens qui forment depuis le début son équipe tropézienne, seul Michel Galabru retrouve tant bien que mal son poste. (...) Mais que devient Jean Lefebvre ? A peine le voit-on. C'est tout juste s'il a le droit d'ouvrir la bouche. » Louis Chauvet, Le Figaro, 1^{er} novembre 1968.

Il est vrai que les deux hommes se connaissent depuis longtemps : avant que Louis de Funès ne joue dans Sans cérémonie, Lefebvre a joué en 1950 dans L'Amour toujours l'amour, la première pièce de Vilfrid et Girault. Quelque temps plus tard, les choses vont néanmoins s'apaiser : les deux acteurs se croisent au Fouquet's, assis par hasard à deux tables voisines. De Funès jure ses grands dieux qu'il n'a pas demandé les coupes incriminées, Lefebvre accepte d'enterrer la hache de guerre. Et Fougasse sera de retour dans le Gendarme suivant.

Mais il est vrai que la critique remarque bien ce qui gêne Jean Lefebvre : Le Figaro, L'Aurore et La Tribune de Genève utilisent les mêmes mots et

notent que Louis de Funès « a fait le vide autour de lui ». Pour le reste, on ne s'offusque plus guère de cette « guignolade avouée dont le succès semble à peu près certain » (Le Figaro). France-Soir assure avec constance qu'« on en redemande » tandis que L'Aurore n'a vu là que « trente à quarante minutes – pas plus – extraordinaires de drôlerie ». La partie se joue dans les salles et, là, c'est un carton plein, qui affirme avec netteté la suprématie de Louis de Funès sur le box-office français : Le Tatoué est encore prospère dans les salles d'exclusivité quand, le 30 octobre, sort Le Gendarme se marie. Première place confortable pour le film de Jean Girault tandis que celui de Denys de la Patellière est toujours septième des fréquentations de la semaine. La SNC Imperia qui distribue le premier a misé sur une combinaison classique de sept salles totalisant 4 777 places (Max Linder, Miramar, Mistral, Paramount-Montmartre et Publicis-Orly), tandis que la Prodis, distributeur du second, a ajouté le Bosquet à sa combinaison initiale de cinq salles (Ambassade, Berlitz, Images, Montparnasse, Pathé-Orléans) pour proposer 6 408 places par séance – la plus grosse offre des films en première exclusivité. Le Gendarme se marie tient trois semaines la première place du classement, avant une lente érosion et une longue et belle carrière en exclusivité – 583 860 entrées en dix-neuf semaines. Avec ces deux films à la fois, de Funès quadrille Grands Boulevards, Champs-Élysées et pôles d'attraction nocturne, tandis que les cinémas de quartier passent et repassent ses anciens films.

Meilleures entrées à Paris, semaine du 30 octobre-1^{er} novembre au 5-7 novembre 1968 :

1. – Le Gendarme se marie (1^{re} semaine, 7 salles) : 78 300 entrées
2. – La Bande à Bonnot (1^{re} semaine, 5 salles) : 48 146 entrées
3. – Barbarella (2^e semaine, 7 salles) : 46 591 entrées
4. – Ho ! (3^e semaine, 4 salles) : 43 397 entrées
5. – La Chamade (1^{re} semaine, 3 salles) : 38 670 entrées
6. – Béru et ces dames (2^e semaine, 4 salles) : 38 289 entrées
7. – Le Tatoué (2^e semaine, 6 salles) : 33 824 entrées

Louis de Funès s'est plusieurs fois indigné des ressorties « gonflées » de ceux-ci. Alors qu'il ne joue qu'un rôle très secondaire dans Poisson d'avril, par exemple, il apparaît maintenant sur la nouvelle affiche du film, son nom figurant même devant celui de son héros, Bourvil. « C'est de l'escroquerie au public. Ça me rend furieux », dit-il dans une interview du printemps 1968, révélant au passage que « le producteur du film me doit

toujours 50 000 francs de l'époque ». Au cours de l'été, Une souris chez les hommes, sorti sans grand succès en 1964, devient Un drôle de caïd : les photos de Dany Saval et de Maurice Biraud (dont le rôle est pourtant à stricte parité avec celui de Louis de Funès) deviennent minuscules sur la nouvelle affiche. Trois salles pendant deux semaines puis une seule pendant cinq semaines : 39 494 entrées en sept semaines d'exclusivité, alors que les colonnes Morris font largement la promotion du Tatoué. Passe encore...

Mais l'acteur voit rouge quand, alors qu'il tourne Le Gendarme se marie, en juillet 1968, la "une" du Film français est achetée pour la publicité d'Un coup fumant. Le film a dix ans et n'est jamais sorti en France que de manière confidentielle : il s'agit de Totò, Eva e il pennello proibito de Steno (voir L'expédition d'Italie, en fin du chapitre 7). Maintenant, il apparaît seul sur l'affiche du film, avec le vrai et le faux Goya, son nom venant au-dessus de ceux de Totò et d'Abbe Lane. Surtout, sa photo n'est pas tirée du film, mais il s'agit d'une photo récente à laquelle a été ajoutée une moustache comme celle qu'il porte dans le film. Au passage, d'ailleurs, le nom du coproducteur français original, Cormoran, a disparu, au profit des seuls partenaires italiens (Lux et Jolly Film) et espagnol (Hesperia). Surtout, Lux l'attaque devant les tribunaux pour « rupture abusive de contrat » afin qu'il accomplisse une obligation prévue dix ans plus tôt en se doublant pour la version française. Louis de Funès attaque à son tour le producteur pour « interprétation malicieuse de contrat ». Le distributeur est dès lors contraint d'indiquer sur le matériel publicitaire que le film date de 1958, de n'employer que des photographies d'époque pour sa promotion et de se contenter de la bande-son enregistrée en studio à l'époque. Ces démêlés judiciaires font que la sortie du film est finalement annoncée de manière ferme pour le 24 septembre 1969, deux semaines après Hibernatus. Le film a été manifestement revendu : ce n'est plus l'Italien Lux qui distribue, mais l'Américain Rank. Un coup fumant doit sortir au Monte-Carlo, au Danton, au Lynx et à l'Eldorado... et il semble bien qu'il ne soit finalement pas sorti en salles. En effet, ce film n'apparaît dans aucune statistique d'entrées en salles pour l'année 1969. Il a finalement été édité en DVD en 2005.

*

* *

A la Gaumont, Alain Poiré sélectionne des projets de films à proposer à Louis de Funès pour faire suite au succès d'Oscar. Sur le dessus de la pile arrive Hibernatus, dont une adaptation cinématographique avait déjà été proposée à Louis de Funès en 1965. L'histoire est tirée d'une pièce de Jean Bernard-Luc qui a eu quelque succès lors de sa création au théâtre de

l'Athénée en 1957. On découvre, dans les glaces de l'Arctique, le corps d'un jeune homme congelé lors d'un naufrage soixante-cinq ans plus tôt. Les scientifiques ont la surprise, en le ramenant à la température ambiante, de voir ses organes vitaux reprendre leur fonctionnement normal. On se demande si la découverte du monde moderne par un homme « endormi » en 1905 ne va pas lui être fatale. Aussi les autorités décident-elles que, pour le préserver du choc, son réveil se fera dans sa famille (il se trouve que sa petite-fille est le portrait craché de sa mère) et dans un cadre identique à celui qu'il a quitté. Les conséquences sont cataclysmiques pour ses descendants, contraints de vivre comme au début du siècle et de s'engager dans un inextricable écheveau de mensonges et de simulations.

Jean Bernard-Luc, actif auteur de boulevard (cinq de ses pièces ont été diffusées dans « Au théâtre ce soir ») est aussi dialoguiste pour le cinéma populaire (*Le Tracassin* ou *les plaisirs de la ville* avec Bourvil, *Les Trois Mousquetaires* de Bernard Borderie...). *Hibernatus*, « de Jean Bernard-Luc sur une idée de Denise Bernard-Luc », est créé le 26 janvier 1957 au théâtre de l'Athénée, dans une mise en scène de Georges Vitaly. Hubert de Tartas, « la cinquantaine, metteur en scène de cinéma et solennel imbécile », est incarné par Jean Parédès... après que le rôle eut été proposé à Louis de Funès, alors retenu par Ornifle. La critique remarque notamment, dans le rôle du professeur Loriebat, un jeune comédien qui sait se rendre aussi lunaire qu'inquiétant, Jean-Pierre Marielle. La pièce est bien accueillie par les ténors de la critique : Jean-Jacques Gautier, dans *Le Figaro*, parle de « confrontations burlesques, situations bouffonnes, scènes hurluberlues ».

Le rôle dévolu à Louis de Funès est celui d'Hubert de Tartas, époux de la descendante directe de l'hiberné, dont l'arrivée bouleverse le cours des affaires de son hôtel... ou de son entreprise industrielle, puisque les versions du scénario vont être multiples, le premier travail d'adaptation étant l'œuvre de Jacques Vilfrid, un habitué de de Funès. La réalisation a été confiée à Edouard Molinaro, avant même que soit choisi le script du film et malgré les tensions qui l'ont opposé à son acteur principal pendant le tournage d'Oscar. Mais le succès de ce premier film a parlé : dès décembre 1967, de Funès accepte la suggestion de Poiré de refaire appel au même réalisateur, technicien remarquable et artisan d'une réussite commerciale incontestable.

« Il y a quasiment eu un échange avec le producteur, se souvient Edouard Molinaro. J'ai accepté de réaliser *Hibernatus* pour pouvoir monter un projet qui me tenait énormément à cœur, *Mon oncle Benjamin* avec Jacques Brel. Il y a eu un premier script que de Funès a voulu que nous retravaillions. Puis, il y a eu sept versions successives du scénario avant le début du tournage. » Parfois, le film tire vers la fable politique à grand spectacle, parfois vers un vaudeville d'anticipation en lieu clos... La préparation du film n'est pourtant pas particulièrement tendue. Louis de Funès, à qui la critique reproche de monopoliser toute l'attention dans ses derniers films, insiste pour que la romance amoureuse que va vivre

l'hiberné à son réveil avec la fiancée du fils Tartas prenne de l'importance. Il est heureux d'un rôle qui lui permet de revêtir plusieurs déguisements : élégant du début du siècle, infirmier, moine encapuchonné, barbu à la Landru... Malgré sa confiance en Jacques Vilfrid, Louis de Funès fait intervenir son fidèle Jean Halain, même si Edouard Molinaro note encore « ne pas avoir pu définir quel avait été son apport au film ». Néanmoins, le générique mentionne : « d'après l'œuvre de Jean Bernard-Luc, adaptation et dialogue de Jacques Vilfrid, Jean Bernard-Luc, Louis de Funès, Jean Halain. » La fin du film, notamment, pose question. Dans la pièce originale, l'hiberné, menacé de devenir *ad vitam aeternam* un objet de curiosité pour les scientifiques et la presse, prend discrètement la poudre d'escampette au bras de la secrétaire d'Hubert de Tartas, un tour de passe-passe avec son vieux copain le Capitaine, âgé de quatre-vingt-deux ans, faisant croire à son vieillissement subit et « normal ». L'adaptation pour le film connaîtra plusieurs fin successives, dont l'une au moins promettait d'être particulièrement spectaculaire... et pleine de sous-entendus politiques (voir « Deux fins d'Hibernatus », en fin de ce chapitre).

Le casting est sous le contrôle direct de Louis de Funès. Claude Gensac sera son épouse, Paul Préboist sera le valet de chambre, Olivier de Funès sera son fils. Pour le rôle de l'hiberné, un jeune acteur a déjà été choisi quand Edouard Molinaro se voit proposer un débutant qui vient d'emporter un prix au Conservatoire, Bernard Alane. « J'avais besoin, pour *Mon oncle Benjamin*, d'un jeune acteur très beau, très léger, et je lui ai fait tourner des essais pour le rôle du vicomte de Pont-Cassé avant de lui proposer le rôle d'Hibernatus, qui dans mon esprit devait aussi servir à le former. » Le choix est agréé par Louis de Funès, qui va se montrer, tout au long du tournage, très bienveillant envers Bernard Alane, qui se souvient : « Il était absolument charmant avec moi, faisait tous les contrechamps – ce qui n'était pas le cas de toutes les vedettes, à l'époque –, me donnait de petites indications. Je me souviens notamment que, pour les scènes où je devais être étonné, il me répétait : “Essayez de faire la soucoupe avec vos yeux.” »

Le tournage commence comme prévu le 17 février 1969. Assez rapidement, les tensions que Molinaro et de Funès ont vécues sur le tournage d'Oscar reprennent. Pire : au bout de huit ou quinze jours de tournage, selon les souvenirs des uns ou des autres, de Funès convoque Molinaro et lui annonce que le scénario – dans sa huitième version – ne lui convient plus. « J'ai passé une journée à filmer des plans sans grand intérêt, des vues d'extérieurs de la maison, la voiture d'Hubert qui s'arrête dans l'allée... » Finalement, de Funès veut revenir à la version initiale du scénario. Après les problèmes du *Tatoué*, il ne veut plus tourner une histoire sur laquelle il a des doutes. Ce n'est pas à proprement parler une catastrophe : certes, certaines scènes tournées ne pourront être utilisées mais une bonne partie du travail n'est pas perdue. Il faut cependant

« rabouter » des scènes, écrire des rustines entre les deux versions du film... et même intégrer de nouveaux personnages comme Mme Crépin-Jaujard, mère de la fiancée du fils d'Hubert et épouse de son associé. Ce personnage, qui d'ailleurs n'apparaît pas au côté de son mari dans la scène où sont annoncées les fiançailles des deux jeunes gens, doit être distribué quasiment du jour pour le lendemain. Bernard Alane, dont la mère est également comédienne et membre de la compagnie de Jacques Fabbri, la propose à la production. Acceptée par Louis de Funès, Annick Alane se retrouve donc dans *Hibernatus*. Plus tard, elle sera appelée à remplacer Maria Pacôme pour toute une saison de la reprise au théâtre d'Oscar.

« *Hibernatus*, c'était vraiment le cinéma de papa, avec un confort inimaginable. Il y a eu quatorze semaines de tournage, et on ne faisait même pas une minute et demie de bon par jour. A chaque scène, ça mettait trois heures à installer les éclairages du plan d'ensemble, puis on les cassait pour faire les éclairages du gros plan, ce qui prenait une heure et demie ou deux heures. Mais j'avais une doublure lumière et je n'avais qu'à m'asseoir pour faire ma scène. Puis on cassait encore pour installer un troisième éclairage, pour que Roger Corbeau, le photographe de plateau, puisse travailler.

« Le chef opérateur était Marcel Grignon, qui avait photographié Edwige Feuillère. J'avais vingt ans et pour moi c'était déjà un vieux monsieur. Ensuite, toujours avec Edouard Molinaro, j'ai fait *Mon oncle Benjamin* et, même si c'était toujours pour la Gaumont, c'était beaucoup plus rapide. Le chef op était Alain Levent, qui travaillait à la caméra légère, avec moins d'éclairage. Un autre cinéma. »

Bernard Alane, entretien avec l'auteur.

Pendant tout le reste du tournage, le film va flotter entre deux scénarios. La fin de l'histoire, notamment, va être définitivement fixée au montage, les scènes de la découverte du Paris moderne par l'hiberné, à bord d'une voiture de sport conduite par la ravissante Evelyne (Eliette Demay, dans son unique rôle au cinéma) restant en boîte après avoir requis plusieurs jours de tournage.

Le changement de scénario a fini de tendre les relations entre de Funès et Molinaro. Le réalisateur s'ouvre clairement au producteur Alain Poiré de son désir de quitter le tournage. *Hibernatus* a pris beaucoup de retard et Molinaro doit partir tourner *Mon oncle Benjamin* dont les dates ne peuvent changer en raison de l'engagement de Brel dans *L'Homme de la Mancha* (que, finalement, il abandonnera, épuisé, après la représentation du 17 mai 1969, entraînant aussi l'annulation de la tournée qui avait « calé » les dates de tournage). Molinaro raconte : « De Funès et moi avions des relations exécrables mais il a quand même exigé que ce soit moi, le réalisateur en titre, qui dirige toutes les scènes dans lesquelles il apparaissait. » Le plan de tournage est transformé de manière à libérer Molinaro et de Funès en même temps et le premier assistant, Pierre Cosson,

tournera les scènes de banquise du début du film, tous les extérieurs de reconstitution des années 1900 autour de la maison des Tartas et quelques plans sans de Funès.

Tout au long du tournage, de Funès est tiraillé par le doute. Sur Oscar, il avait les repères des représentations au théâtre de la Porte Saint-Martin. Sur Hibernatus, il est démuni : Molinaro rit toujours aussi peu et il a régulièrement des appréciations différentes que lui sur l'orientation des scènes. Et comme il n'a finalement plus confiance dans le scénario... Il est si mal à l'aise qu'il appelle au secours Michel Galabru, complice de tournages heureux, qui vient passer une journée avec lui sur le plateau pour le reconforter. Mais les tensions percent peu sur le plateau. Bernard Alane rappelle d'ailleurs qu'« Edouard est un homme du monde et Louis, très bien élevé. Tout restait à fleurets mouchetés, tout était très gentleman. Ça se passait dans les bureaux ou dans les loges, rien n'éclatait sur le plateau. Il y a seulement eu, il me semble, un jour où Philippe Monnier, l'assistant de Molinaro, est allé gratter à la porte de de Funès, qui a mis deux heures à arriver sur le plateau ».

Pourtant, la star a des moments de pur génie, devant lesquels s'incline Molinaro : « Même quand on a dirigé des films de Louis, on ne peut pas se les attribuer, tellement sa part de création était importante. Et pourtant Hibernatus n'était pas une pièce qu'il avait jouée, comme Oscar. » Le film bénéficie de ses inventions, comme la reconstruction, après une de ses improvisations, de la décisive scène d'entrevue avec le professeur Loriebat : c'est le bientôt célèbre « dodeliné », grand numéro bref au jeu tendu et sans frein.

« Hubert. – Dites, une idée... Si nous lui apprenions à quelle époque nous sommes, subitement, d'un seul coup, là... pan ! Ça ferait des économies.

Professeur Loriebat. – Ça le tuerait.

(Hubert hoche la tête comme si cet éventuel trépas n'avait qu'une importance relative. Edmée a pâli. Elle se dresse, indignée.)

Edmée. – Ah non pas ça !

Hubert. – Qu'est-qu'est-qu'est-ce que j'ai ? Je n'ai rien dit !

Edmée. – Si ! Vous avez dodeliné de votre grosse tête dans une intention inavouable.

Hubert. – D'abord, chère amie, je n'ai pas une grosse tête. Ensuite, je n'ai pas dodeliné.

Professeur Loriebat. – Ah si. Vous avez une grosse tête puis vous avez dodeliné.

Hubert. – Alors admettons que j’ai une grosse tête mais je n’ai pas dodeliné.

Professeur Loriebat. – Mais si vous avez dodeliné.

Hubert. – Mais qu’est-ce que vous appelez dodeliner ?

Professeur Loriebat. – Vous avez fait comme ça.

Hubert. – C’est ça. Voilà dodeliner. Voilà. Je dodeline. Je dodeline, là, je dodeline. Alors là d’accord, je dodeline. Je n’ai pas dodeliné.

Edmée. – En voilà assez. Que vous le vouliez ou non, Grand-père viendra vivre avec nous.

Professeur Loriebat. – D’ailleurs nous avons reçu des ordres pour que rien n’arrête l’expérience. Des ordres d’en haut. »

Dialogue entre Hubert (Louis de Funès), Edmée (Claude Gensac) et le professeur Loriebat (Michael Lonsdale) dans *Hibernatus*. Les répliques en gras sont celles qui sont prévues dans le scénario (dans lequel la première réplique d’Hubert n’a pas exactement cette formulation).

Grand moment également avec la scène dans laquelle il révèle toute la vérité à l’hiberné. « Une scène difficile à tourner, se souvient aussi Molinaro. Le jour où elle était au plan de tournage, nous avons fait quelques prises mais Louis n’était pas vraiment dedans. Au bout d’un moment, il a demandé à ce qu’on arrête parce qu’il ne trouvait rien. » Il n’y a en boîte que quelques plans comme le moment où il agresse le valet Paul Préboist en criant « Foutez-moi le camp ou j’tape ». « Ça n’allait pas, nous sommes tous rentrés chez nous à trois heures de l’après-midi », se souvient Bernard Alane.

Molinaro : « Le lendemain, on a tourné d’autres scènes. Il a demandé à reprendre le surlendemain et là, en quelques prises, ça a été l’explosion de génie. » Louis de Funès lâche toute mesure, sème son texte de chapelets de trouvailles visuelles irrésistibles, invente « le gros insecte module » qui n’est pas au scénario et, comme à son habitude, « monte » de prise en prise jusqu’à atteindre l’acmé de son délire. Lorsqu’il crie à l’hiberné « et vous êtes le grand-père de votre mère, c’est-à-dire de ma femme, et elle ne s’appelle pas Clémentine, elle s’appelle Edmée ! », il part dans une folle gigue en scandant quinze fois le nom de sa femme – une des séquences les plus célèbres de sa carrière. Entre pure folie et franche fureur, il jette toutes ses révélations à un Bernard Alane médusé qui peine vraiment à garder son sérieux. L’acteur se souvient que sur un plan où il apparaît de trois quarts dos, il cède au fou rire alors que de Funès est face à la caméra, une situation que l’on peut deviner en faisant défiler l’image au ralenti. Quelques jours plus tôt, Alane avait déjà connu pareille tension lors de la scène où de

Funès raconte la mort de sa femme : « Sa dernière phrase, “Elle n’a pas souffert, du tout, du tout”, n’était pas dans le texte. J’entendais derrière moi glousser et pouffer, et j’ai eu du mal à tenir jusqu’au “coupez !” avant d’éclater de rire. »

Le tournage s’étire donc quatorze semaines, jusqu’aux derniers jours de mai. Molinaro parti sur *Mon oncle Benjamin*, qu’il tourne à partir du 9 juin en Bourgogne, de Funès est en vacances à Clermont pendant que Pierre Cosson finit les derniers plans d’*Hibernatus* – avec plus de trois semaines de retard sur le planning original. L’acteur et le réalisateur se retrouvent au montage du film. « Il ne venait pas tous les jours, mais il était présent très régulièrement, se souvient Molinaro. Ce qui est surprenant, c’est qu’il n’y avait pas du tout les tensions du tournage. Il faisait même des suggestions techniques de bon sens. »

Mais, comme le dit encore le cinéaste, « on a commencé un film et on en a tourné un autre ». Même si *Hibernatus* compte parmi les films les plus aimés par le public de la décennie prodigieuse de Louis de Funès, Molinaro « ne le trouve pas réussi. On a cherché plusieurs manières de raconter l’histoire et plusieurs fins mais l’erreur fondamentale, que j’ai mis des années à comprendre, a été de faire comme dans la pièce de théâtre, de ne pas donner le rôle principal à l’hiberné. C’est ce rôle-là que l’on aurait dû développer pour Louis ».

*

* *

« Il arrive que ce soit l’acteur qui brime son metteur en scène. Tel Louis de Funès dans *Hibernatus*. Bon technicien et cinéaste de qualité, Edouard Molinaro n’a pas choisi son interprète. Il a été choisi par lui. Bien plus : Louis de Funès, s’il n’ose encore diriger ses films, fait lui-même ses dialogues et il les signe ici pour la première fois. (...) Qu’il prenne garde pourtant : il se surveille mal et ferait mieux de laisser ce soin à son metteur en scène. L’extraordinaire, la jaillissante drôlerie que l’on voyait par exemple s’exercer au naturel dans *Le Gendarme de Saint-Tropez*, est désormais moins spontanée et moins efficace. Louis de Funès risque d’être de moins en moins Louis de Funès à mesure qu’il se prendra davantage pour Louis de Funès. » *Le Figaro Littéraire*, 28 septembre 1968.

Hibernatus sort sur les écrans le 10 sep-tembre 1969. « Tout est en ordre, c’est vraiment la rentrée, les enfants sont dans les écoles, les voitures embouteillent Paris et de Funès est sur les écrans. » Robert Chazal, dans *France-Soir*, accueille la sortie d’*Hibernatus* comme une manifestation de l’ordre naturel des choses. Comme pour *Le Tatoué*, la critique peine à manifester autre chose qu’une certaine résignation. On chipote un peu (« Si l’on rit moins qu’on ne l’espérait, on rit encore beaucoup » dit *Le Monde*),

on égratigne les autres acteurs du film (« à l'entour, il n'y a plus personne » dans *La Croix*) ou on salue la qualité de la distribution (« l'interprétation est menée tambour battant » dans *Combat*), mais le fond reste le même : ce film a été réalisé pour assurer le triomphe de de Funès et il y parvient. Les fréquentations le confirment : il attire en première semaine 56 894 spectateurs dans ses six salles (Ambassade, Berlitz, Bosquet, Images, Montparnasse et Pathé-Orléans, combinaison de prestige offrant 6 408 places à chacune des 35 séances hebdomadaires) et détrône *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone, sorti deux semaines plus tôt. Mais le bouche à oreille ne semble pas enflammé : si le film reste en tête du classement parisien (il s'y maintiendra un total de cinq semaines, détrôné le 15 octobre par un autre western hors normes, *La Horde sauvage* de Sam Peckinpah), il baisse en coefficient de remplissage. Dès la deuxième semaine, il descend jusqu'à 12,9 % au Pathé Orléans (1 559 places). Rançon d'un succès auprès des familles et de la désaffection têtue des cinéphiles : les films de de Funès sont boudés aux séances de l'après-midi (celles des étudiants, notamment) et font le plein le week-end et le jeudi. Avec 51 300 spectateurs pour sa deuxième semaine d'exclusivité, *Hibernatus* affiche un taux de remplissage de 22,79 % dans ses six salles, contre 29 % pour *Il était une fois dans l'Ouest* en quatrième semaine.

Meilleures entrées à Paris, semaine du mercredi 10 au jeudi 18 septembre 1969 :

1. – *Hibernatus* (1^{re} semaine, 6 salles) : 56 894 entrées
2. – *Il était une fois dans l'Ouest* (3^e semaine, 6 salles) : 50 102 entrées
3. – *L'Armée des ombres* (1^{re} semaine, 3 salles) : 29 200 entrées
4. – *Un amour de Coccinelle* (1^{re} semaine, 4 salles) : 28 416 entrées
5. – *L'Homme le plus dangereux du monde* (1^{re} semaine, 5 salles) : 25 910 entrées

La province est fidèle à Louis de Funès : lorsque *Hibernatus* arrive dans les grandes villes (en ordre dispersé avec des successions de premières exclusivités locales pendant presque deux mois), il prend invariablement la tête. Il domine *Les Chemins de Katmandou* d'André Cayatte à Lille, la Volkswagen n° 53 d'*Un amour de Coccinelle* à Lyon, les tueurs de *La Horde sauvage* à Nice, les stupéfiants de *More* à Tours...

Le 26 novembre, alors qu'*Hibernatus* entame sa douzième semaine d'exclusivité, l'autre film d'Edouard Molinaro vient prendre la première place des fréquentations parisiennes. Mon oncle Benjamin va connaître

un beau succès commercial et critique, pour finir au bout de treize semaines d'exclusivité et de « continuation » à 355 445 entrées, contre 499 199 en dix-huit semaines pour *Hibernatus*. Au palmarès parisien de la saison, dominé par *Borsalino* et *Le Clan des Siciliens*, de Funès est dépassé dans le strict domaine comique par le ton iconoclaste de *MASH* de l'Américain Robert Altman et par le comique acide d'*Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas mais... elle cause* de Michel Audiard avec Annie Girardot (un film adapté, comme jadis *Carambolages*, d'un roman de Fred Kassak). Alain Delon, à l'affiche des deux films champions de la saison, devient le roi du box-office français.

Classement des exclusivités à Paris, saison 1969-70 (films sortis à partir du 13 août 1969, chiffres arrêtés au 1^{er} septembre 1970) :

1. – *Borsalino*, 850 096 entrées
2. – *Le Clan des Siciliens*, 829 580 entrées
3. – *Le Passager de la pluie*, 802 215 entrées
4. – *Il était une fois dans l'Ouest*, 798 623 entrées
5. – *MASH*, 545 555 entrées
6. – *Les Choses de la vie*, 544 413 entrées
7. – *Elle boit pas, elle fume pas, elle drague pas mais, elle cause*, 514 460 entrées
8. – *Hibernatus*, 499 199 entrées
9. – *L'Aveu*, 427 664 entrées
10. – *Butch Cassidy et le Kid*, 406 678 entrées

Les quatre films que vient de tourner de Funès lui posent question : *Le Grand Restaurant* et *Le Gendarme se marie* de Jean Girault ne lui ont guère donné l'occasion que de réutiliser ses recettes les plus éprouvées, tandis que les films de la Patellière et Molinaro ne lui ont pas permis – et bien au contraire ! – de se renouveler harmonieusement. Sans penser à un virage radical, il est prêt à essayer quelque chose de neuf. Peut-être même une récréation...

Deux fins d'*Hibernatus*

Fin de la pièce originale de Jean Bernard-Luc (*Hibernatus*, éd. Pierre Horay, 1957).

« Hubert. – Mon petit *Hibernatus*, si les savants ne s'expliquent pas ton

cas, moi, Tartas, je viens de le comprendre. Et je te dis : mon petit, fous le camp !

Edmée. – Hubert ! Vous chassez votre fils ! Encore !

Hubert. – Non. En 1900, son père n'était pas d'accord. Aujourd'hui, il l'est. Le cirque ou le muséum ? Ça ne lui dit rien, je le comprends. (...) Je te paierai tes études. Parce que ça, tu es très en retard. Et tu te marieras. (...) Ecoute bien le scénario, toi. Vous retournez dans la maison d'à côté. Je vous fais apporter tous les accessoires : valises, costumes modernes et billets de banque. Et ce soir, adieu. Pas besoin de répétition ?

Evelyne. – Non. (...)

Paul, sortant. – Vivre ! A n'importe quelle époque, mais vivre ! (...)

(Brouhaha des journalistes et photographes.)

Hubert. – Qu'est-ce qu'on va leur dire, à ceux-là ? C'est que je n'ai plus aucune idée, moi !

Edmée. – Moi non plus !

(Entrée des photographes et des journalistes. Une vraie marée, tous avides de voir enfin l'hiberné, le cherchant dans tous les coins.)

Hubert. – Messieurs, je suis désolé. Il est arrivé quelque chose d'ennuyeux à l'hiberné. Mais ça, vraiment de très ennuyeux, vous allez voir...

(A ce moment précis, apparition du Capitaine : « Alors ? » Photographes et journalistes le regardent, catastrophés. Tartas comprend qu'ils le prennent pour l'hiberné, et confirme d'un geste navré et fataliste : eh oui, voilà ce qu'il lui est arrivé ! Tandis que Louise, la bonne, sort en emportant le portrait de Paul Fournier.)

Le Capitaine, tout heureux de l'intérêt qu'on lui porte enfin. – Le ballon captif ! Envolé ! »

Dans la version du scénario datée du 2 décembre 1968, Hubert de Tartas craque et entraîne avec lui l'hiberné hors de l'hôtel. Pour lui montrer qu'il vit dans un monde factice, il essaie d'arracher la barbe d'un passant, qu'il suppose être postiche, demande aux badauds de lui confirmer qu'ils sont en 1969 et non en 1906. Mais tout le monde joue le jeu de la fiction officielle et l'hiberné le regarde avec la commisération du sain d'esprit face à un fou. Quand surgissent Loriebat et ses assistants, Hubert prend la fuite avec l'hiberné à bord d'un tacot. Le scénario indique :

« Très courte poursuite 1900 jusqu'à la frontière du monde 1900 et du monde moderne.

« Hubert. – (dans un cri de triomphe) Ah !.. Je vous l'avais dit !.. Je ne suis pas fou !.. Pas fou ! ! !.. Regardez !

« Il a stoppé pour permettre à l'hiberné de contempler le spectacle qui s'offre à lui. L'hiberné est figé, immobile, comme frappé de stupeur. Loriebat, constatant que son hiberné vient de franchir la zone interdite, défaille et glisse sous son volant. Sa voiture vient percuter l'arrière de la voiture d'Hubert. Par le choc, Hubert et l'hiberné sont projetés en vol plané, sur le trottoir. Ils se relèvent sans mal. Ils sont devant l'immense vitrine d'un grand magasin. »

C'est le déferlement de surprises : rangées de télévisions allumées et de machines à laver, manège des clients dans un snack-bar ultramoderne... « Toute la démonstration d'Hubert sera strictement visuelle, ses propos étant dominés par le tumulte de la ville. Nous suivons Hubert et l'hiberné, en partie latéralement, de derrière les vitrines. L'hiberné semble écrasé, apathique, anéanti. Sa passivité effrayante doit donner à penser qu'il va sombrer dans la démence. » Il est soudain reconnu par des passants qui l'assaillent pour lui demander des autographes. Hubert et lui disparaissent dans la mêlée générale.

A la scène suivante, dans son hôtel, Hubert est vigoureusement admonesté par le ministre : « Vous avez fait du beau travail. Par votre faute l'Hexagone risque de se voir privé du plus grand phénomène scientifique de tous les temps. » Mais l'hiberné se réveille dans son lit, disant qu'il vient de faire un rêve affreux. Tout est sauvé : il se croit toujours en 1906, les exonérations fiscales et les subventions sont maintenues, Hubert recevra bien la Légion d'honneur. A la scène ultime, pourtant, on découvre Hubert et l'hiberné tirant sur de majestueux cigares dans leur décor 1900, regardant une minuscule télévision cachée dans une cloison et écoutant sur un transistor les informations qui annoncent : « L'Assemblée nationale vient de voter, à l'unanimité moins deux abstentions, les crédits spéciaux à "l'Opération hiberné". Pendant cinq ans, sous surveillance discrète, Paul Fournier, le miraculé des glaces, vivra avec les siens la vie privilégiée d'un bourgeois du début du siècle. Ainsi, au bord de la menace atomique permanente, un tout petit coin de France va prolonger, pour quelque temps encore, un passé lui aussi miraculeusement sorti intact des glaces du temps. »

20. – Récréation

(de L'Homme orchestre à Sur un arbre perché, 1970-1971)

On a vu que Mai 68 a surtout été pour Louis de Funès une perturbation déplaisante au cours d'un tournage. Mais il ne peut ignorer que le monde autour de lui évolue, moitié par un lent mouvement irrésistible, moitié par les grands craquements soudains de la vieille étoffe de la société française. Il ne peut ignorer que dans leurs thèmes, leurs décors, leurs ressorts, leurs intentions, les films qu'il tourne ne sont pas toujours à la pointe de la modernité.

Sans doute éprouve-t-il un besoin de changement après les tournages difficiles du Tatoué et d'Hibernatus et alors que le cinéma ne cesse d'être en mouvement. A Paris, le paysage cinématographique continue de se transformer profondément. D'abord, on détruit et on construit des cinémas selon les évolutions de l'urbanisme parisien. L'Artistic de la rue de Douai, près de la place de Clichy, est détruit pour laisser la place à un immeuble des PTT avec bureau de poste. Inauguré après la Première Guerre mondiale, il avait été dans les années 20 le centre de la vie cinématographique parisienne, puisque c'est là qu'avaient lieu la plupart des projections à destination des professionnels et de la presse. On annonce que trois centres commerciaux en construction (Maine-Montparnasse, Italie et Montreuil-Croix-de-Chavaux) seront équipés de cinémas à leur ouverture en 1971 et 1972. Surtout, les grandes salles se raréfient : le Wepler-Pathé ferme en mai 1969 pour scinder en deux sa salle de 1 660 places inaugurée treize ans plus tôt ; le Convention-Gaumont ferme quelques jours plus tard pour transformer sa salle de 1 700 places en deux salles de 400 et 700 places. L'exemple du Marignan-Pathé motive beaucoup d'exploitants : en 1968, cette salle de 1 670 places est transformée en deux salles... totalisant 1 690 places. L'ancien cinéma avait vendu 387 000 entrées en 1967 ; les deux nouveaux en totalisent 777 000 pour l'année 1969 !

Le cinéma européen est par ailleurs entré dans une frénésie sexuelle dont il est difficile aujourd'hui de réaliser à quel point elle peut être obsédante – et à plus d'un titre. En effet, le public fait volontiers de l'érotisme ou de la pornographie un usage massif. Car avant le succès colossal d'Emmanuelle en 1974 (8,9 millions de spectateurs pour une exploitation qui durera jusqu'en 1985) et l'entrée dans la légende de Gorge profonde, sorti aux

Etats-Unis en 1972, le sexe à l'écran est effectivement vendeur. Helga, « film d'éducation sexuelle » allemand sorti début 1968, a attiré plus de quatre millions de spectateurs. 1970 voit ainsi sortir L'Eperon brûlant, « le premier sex western », ou Perversion story, « le premier policier érotique »... Ce genre de films est semble-t-il l'explication majeure des rares augmentations de fréquentation des salles françaises : en 1969, seuls 771 cinémas, soit 18 % du parc, ont eu plus de spectateurs qu'en 1968. Autre conséquence et autre indice du poids de l'érotisme dans la production, 36 % des films sortis en 1969 sont sous le coup de restrictions d'exploitation : 16,5 % interdits aux moins de 13 ans (nudité sans acte sexuel ou « suggestion ») et 19,5 % au moins de 18 ans (« nudité frontale », acte sexuel explicite). Tous ne le sont pas pour motif sexuel, l'offense aux bonnes mœurs, la violence ou même le contenu politique d'un film pouvait justifier son interdiction, mais l'évolution est sans ambiguïté. En RFA on atteint la proportion effarante de 84 % de films nouveaux interdits aux moins de 16 ans.

Pour ne rien arranger à l'ambiance, on annonce au printemps 1970 la création prochaine de Canal 10, la première chaîne de télévision privée en France. Ces 5 500 heures nouvelles de diffusion annuelle inquiètent évidemment les milieux du cinéma, qui ne savent comment lutter contre l'expansion de la télé qui continue de vider les salles – la fréquentation totale a encore chuté : 203 millions de tickets vendus en 1968, 184 en 1970. Finalement, il faudra attendre 1984 et la naissance de Canal + pour qu'une chaîne privée voie vraiment le jour. Mais l'érosion du public de cinéma ne s'interrompra pas pour autant.

Dans ce contexte, Louis de Funès est comme beaucoup de quinquagénaires de l'industrie cinématographique : un peu inquiet, sans pour autant envisager de se jeter à corps perdu dans une révolution personnelle qui le ferait radicalement changer d'époque. C'est d'ailleurs l'attitude générale de Hollywood : fin 1968, un nouveau pas dans la libération des esprits est franchi avec l'autorisation du mot « shit » dans les films destinés à tous les publics, et non plus seulement dans les films pour le public adulte.

Quant à lui, Louis de Funès exprime au producteur Alain Poiré son envie de tourner avec un jeune cinéaste. Et au cours du printemps 1969, le réalisateur Serge Korber reçoit un coup de téléphone du maître de la Gaumont : Louis de Funès voudrait tourner avec lui. « Il était en plein tournage d'Hibernatus, alors j'ai appelé Molinaro, raconte Korber. Edouard m'a dit : "Surtout pas ! Il va t'emmerder, il est chiant, il critique tout." Mais je suis quand même allé le voir. » Il se rend aux studios de Boulogne-Billancourt avec l'idée de ne pas accepter la proposition. « De Funès me prenait pour un réalisateur de la Nouvelle Vague. Il voulait faire un film avec un jeune et il se trouve qu'il avait eu un coup de foudre pour

mon film Un idiot à Paris. »

Serge Korber a trente-trois ans et il a réalisé pour la Gaumont, deux ans plus tôt, cette comédie tirée d'un roman de René Fallet, avec Dany Carrel, Jean Lefebvre (pour la première fois dans un rôle principal) et Bernard Blier. Ne voulant pas être catalogué comme réalisateur de films comiques, Korber a adapté ensuite un polar de James Hadley Chase, *La Petite Vertu*, encore une fois avec Dany Carrel. C'est après ce tournage qu'Alain Poiré lui propose de réaliser un film avec Louis de Funès – « Ce n'était pas du tout mon truc. » Le maître de la Gaumont sort de ses tiroirs un sujet du cinéaste hongrois Géza Radványi, qui avait dirigé Louis de Funès en 1953 face à Michel Simon dans *L'Étrange désir de monsieur Bard*. Le sujet s'intitule *Papillons de Paris* : « Trois pages, sans doute vendues une fortune, et qui n'avaient pas beaucoup d'intérêt. J'ai dit à Poiré : "Mais qu'est-ce qu'on va faire de ça ?" C'était une histoire dans un cabaret du style du Lido. La seule chose marrante était d'en faire une comédie musicale avec de Funès. Et tout le monde a été emballé. »

L'Homme orchestre est aussi le titre d'un film muet de Georges Méliès datant de 1900, dans lequel le premier grand truiste du cinéma joue lui-même le rôle d'un magicien qui, comme par scissiparité, se transforme en sept personnages : six jouent du clavier, des cymbales, du tambour, du trombone, du violon et de la guitare, et le septième les dirige. Après quelques instants de concert, les personnages se « rassemblent » et il s'ensuit une série de prodiges spectaculaires. Ce film de trois minutes étant tombé dans le domaine public, il est aujourd'hui visible facilement sur internet.

A leur première entrevue, en effet, Louis de Funès trouve l'idée excellente. Serge Korber fait d'abord appel à Marcel Jullian pour faire évoluer l'histoire de Géza Radványi. Le coscénariste de *La Grande Vadrouille*, également écrivain, directeur des éditions Plon et scénariste pour des séries télévisées, abandonne l'aventure au bout de deux mois et c'est le familier Jean Halain qui reprend l'écriture de *Papillons de Paris*, qui devient *Petits, petits pas* puis enfin *L'Homme orchestre*.

Louis de Funès, après *Le Tatoué* et *Hibernatus*, voudrait un scénario solide et – pourquoi pas – sortir de son personnage et de son jeu récurrents depuis *Pouic Pouic*. Cela fait quelque temps qu'il répète, dans les interviews, qu'il a « peur que les gens aient une indigestion de de Funès ». Le héros de *L'Homme orchestre* ne sera plus un directeur de cabaret mais un chorégraphe. Il s'agira d'un personnage socialement puissant, irascible et psychorigide, ce qui n'est pas très neuf sous le ciel de Louis de Funès. Mais Evan Evans est un chorégraphe à la mode, qui règne sur les danseuses de sa compagnie comme un père jaloux. Il interdit que des hommes approchent d'elles et proscriit strictement le mariage. Aussi est-il affolé quand, au cours d'une tournée, il découvre dans sa chambre un nourrisson, puis un deuxième... Le scénario comporte sa part incompressible de

vaudeville, de portes qui claquent et d'affolements. Mais en ces années qui contestent l'ordre établi et célèbrent toutes les libertés, un personnage d'artiste – fut-il affreusement paternaliste, phallocrate et rétrograde, comme on dit alors – est évidemment plus dans l'air du temps qu'un gendarme ou un chef d'entreprise.

Serge Korber bénéficie d'un privilège rarissime parmi les réalisateurs travaillant avec de Funès : il est invité au château de Clermont. « Il m'a fait venir avec ma femme et mon fils. Comme il savait que j'aime bien manger, il avait même engagé un cuisinier pour les dix jours que je devais passer avec lui. Le premier soir, après le dîner, il me fait venir dans sa salle de projection en 16 mm en me disant : "Je vais vous passer un film que j'aime beaucoup." Il charge la bobine dans l'appareil et, dès le générique, je reconnais Un idiot à Paris, que j'avais évidemment vu des dizaines de fois en salle de montage. Je lui dis : "Mais je connais ce film, je l'ai fait. – Oui, je sais, mais je l'aime tellement que je veux le revoir avec vous." Au bout d'un quart d'heure, il me dit qu'il est fatigué et qu'il a l'habitude de se coucher tôt. Et je suis resté avec ma femme dans sa salle de projection à regarder mon propre film. »

Le séjour de Korber au château de Clermont est particulièrement heureux. Les deux hommes parlent énormément, se promènent dans le parc et aux alentours. « On allait au petit bistrot en bord de Loire boire des coups de vin blanc en cachette de sa femme. » Ils parlent du film à venir, bien sûr, mais assez peu. « J'ai vite compris que Louis voulait garder de la spontanéité au tournage. »

« Lorsque nous nous sommes rencontrés, je me suis rendu compte qu'il n'était pas quelqu'un de très sophistiqué. Par exemple, il n'avait pratiquement jamais lu de romans. Comme par ailleurs il pensait que, puisque j'avais été l'assistant de François Truffaut, j'appartenais à la Nouvelle Vague – ce qui était absolument faux, puisque mon cinéma était très classique –, j'avoue que je suis entré dans son jeu. Quand je lui ai demandé s'il avait lu Fitzgerald ou Miller, j'ai vu qu'il commençait à paniquer. En fait, il faisait un complexe face aux "intellectuels". Alors, dès que je le sentais tendu sur le plateau, je lui parlais de Dos Passos et tout se calmait. Cela dit, nous avons toujours eu des rapports très cordiaux, sans jamais une insulte ou une engueulade. » De Funès et Korber se vouoient et le réalisateur soutient qu'humainement ses deux films avec l'acteur se sont passés « comme dans un rêve ». Pourtant, reconnaît-il, « ce n'était jamais complètement la bonne humeur. Il était toujours assez sombre, fermé, tendu. Il se détendait quand on allait boire un coup au bistrot, quand il n'y avait pas Jeanne. Là, il pouvait même être assez déconnant. Mais pas sur le plateau... »

Korber passe plus de temps avec de Funès qu'aucun de ses réalisateurs.

L'acteur a semble-t-il beaucoup de tendresse pour le jeune cinéaste. Facétieux, il lui explique quelques-unes de ses habitudes de célébrité : « Il ne pouvait évidemment pas prendre le métro et il détestait conduire. Alors, quand il n'avait pas de voiture mise à sa disposition pendant le tournage d'un film, il prenait beaucoup de taxis. Et il les payait par chèque : il savait que, pour 50 francs, les chauffeurs ne déposeraient pas le chèque à la banque et garderaient l'autographe. Il m'a expliqué que Picasso faisait la même chose. »

Malgré le privilège du séjour à Clermont avant le tournage, Serge Korber s'inquiète quand même de la réputation de son acteur. « Molinaro m'avait dit que j'allais avoir Jeanne dans les jambes. Or je n'ai pas souvenir de l'avoir vue sur le plateau ni aux rushes. Et elle est à peine venue sur le tournage. » La rumeur qui précède Mme de Funès est qu'elle ne s'intéresse guère qu'au bleu des yeux de son époux. « Je ne voulais pas de problèmes alors j'en ai parlé à Jean Rabier, le chef opérateur. Il a pris un petit projecteur avec un cello bleu et l'a braqué droit sur de Funès à chaque prise. Comme ses yeux étaient bleus mais sombres, c'était parfait. »

Contrairement à la plupart de ses films depuis le succès du *Gendarme de Saint-Tropez*, de Funès laisse la bride sur le cou à son réalisateur pour le casting. Bien sûr, Olivier de Funès sera le neveu d'Evan Evans, installé à la batterie dans son orchestre. Le rôle de Françoise, qui seconde le directeur à la tête du ballet, revient à Noëlle Adam, son ancienne partenaire de *Comme un cheveu sur la soupe* et *Ni vu ni connu*. « Je revenais des Etats-Unis où j'avais passé plusieurs années. Je n'étais pas encore retourné au cinéma en France et c'est Louis qui m'a imposée. Pourtant j'avais trente-cinq ans et les filles du ballet en avaient vingt. » Le seul acteur habitué de la troupe informelle de de Funès est Paul Préboist, qui va incarner le directeur de l'hôtel à Rome. Sur le plateau, il retrouvera le jeu de petites improvisations pratiqué notamment dans ses rôles de valet d'Oscar et *Hibernatus*.

✱

✱ ✱

Dans le générique de début de *L'Homme orchestre*, la section de cordes joue le thème et une trompette intervient dans des solos d'une vélocité phénoménale, qui font dresser l'oreille aux musiciens : qui joue à cette vitesse surnaturelle ? François de Roubaix a, en fait, enregistré lui-même ce solo... au trombone. Puis il a doublé la vitesse de la bande au mixage, ce qui fait croire à cette surprenante trompette. Utilisant des synthétiseurs analogiques, des chambres d'effets expérimentales et de nouvelles techniques de re-recording, François de Roubaix a donné à sa musique ce son gourd et amorti si particulier, qui en 1969 sonne furieusement moderne en comparaison, par exemple, aux éclats de cuivres si limpides des musiques de Raymond Lefèvre pour les

Gendarme. Compositeur, entre autres joyaux, de la musique de La Scoumoune de José Giovanni et du Vieux fusil de Robert Enrico, Roubaix fut le chaînon manquant entre Georges Delerue et Air. En 1975, âgé de trente-six ans, il meurt d'un accident de plongée.

« Paris-Match. – Vous jouez encore du piano quelquefois ?

Louis de Funès. – Non, jamais. (Tout bas, il ajoute) J'ai eu ma dose. »

Interview de Louis de Funès dans Paris-Match, 16 octobre 1976.

Avant même que le scénario soit complètement écrit, Serge Korber a travaillé avec le jeune compositeur François de Roubaix, valeur montante de l'écurie Gaumont. Celui-ci va créer l'identité sonore et musicale très singulière du film, non seulement par ses compositions pop, mais aussi par ses métho-des d'enregistrement. A l'époque où tous les compositeurs exigent de travailler dans les studios les plus sophistiqués, il a installé chez lui un studio sur lequel il expérimente en permanence. A trente ans, le compositeur discute directement avec le vieux gagman Jean Halain, de vingt ans son aîné, et propose des mélodies, des bruits et des gimmicks qui vont accompagner et même susciter les fantaisies du scénario. Les journées de travail se transforment régulièrement en « bœuf » avec les copains musiciens que Roubaix appelle pour l'enregistrement des maquettes de la bande originale et des séquences de ballet. « Une fois, j'ai emmené de Funès, se souvient Korber. Il s'est très bien entendu avec Roubaix et il s'est retrouvé, au piano, à faire le bœuf avec lui. » Cela n'engendrera pourtant pas l'idée d'exploiter les capacités de musicien de Louis de Funès dans L'Homme orchestre. Il aurait été plaisant, sans doute, d'avoir le père au piano et le fils à la batterie, mais Serge Korber reconnaît aujourd'hui n'y avoir pas pensé. En revanche, le réalisateur fait chanter Louis de Funès. Lorsqu'il pouponne avec son neveu, le père et le fils ont un joli duo un brin moralisateur, Les Poupons, dont le texte a été écrit par Jean Halain, François de Roubaix et Remo Forlani – « Quand tu fais lalala, lala/ Pense aux conséquences/Tout ça c'est bien joli/Mais c'est sérieux la vie. » A la grande déception de Serge Korber, la Gaumont ne songera pas à une exploitation en 45 tours de la chanson.

François de Roubaix et Olivier de Funès sont de la même génération, parlent le même langage et aiment la même musique. Le jeune comédien ne va pas utiliser seulement son talent de batteur pour L'Homme orchestre :

le compositeur lui trouve un joli brin de voix et, lorsqu'il y a besoin de chansons illustratives pour les scènes romantiques sur le yacht, c'est Olivier de Funès qui chante, avec une voix soul assez impressionnante, une composition de son groupe d'amateurs. L'amitié du compositeur et de son cadet se poursuivra : quelques mois plus tard, on entendra notamment la voix d'Olivier de Funès sur la bande originale d'Un peu, beaucoup, passionnément de Robert Enrico.

Les chorégraphies sont réglées par René Goliard, habitué des émissions de variétés de la télévision, qui va également diriger les répétitions des danseuses engagées pour le film, dont Noëlle Adam. Pendant des semaines, de Funès répète avec Goliard, en professionnel rigoureux. Quand l'acteur doit pour la première fois répéter avec toutes les danseuses, un mois avant le tournage, il arrive tétanisé de trac, salue très civilement chacune des jeunes filles... et ne fait aucune erreur dans la chorégraphie, déclenchant les applaudissements spontanés des danseuses.

*

* *

Alain Poiré racontera dans ses mémoires (200 films au soleil, Ramsay, 1988) combien les discussions financières sont compliquées avec de Funès : « Louis était méfiant, horriblement méfiant. C'est le cas de beaucoup d'acteurs. A force de jouer les naïfs, ils oublient qu'ils sont très durs en affaires et, après avoir demandé le maximum et l'avoir obtenu, ils sont persuadés, de bonne foi, qu'on va chercher à les rouler (je n'essaie pas). Louis, lorsque tout était prêt, révisé, discuté, n'arrivait pas pour autant à apposer sa signature. » Aussi l'homme fort de la Gaumont invente-t-il un stratagème pour faire signer l'acteur : il feint d'attendre que le contrat soit en ordre pour partir de toute urgence en voyage d'affaires. Alors, la courtoisie de Louis de Funès prend le pas sur sa méfiance et, pour ne pas embarrasser Alain Poiré, il signe son contrat.

Mais, un jour, les relations entre les deux hommes s'aigrissent : ayant signé pour trois films, de Funès réalise quelle distorsion existe entre son cachet à la Gaumont, fixé après Le Grand Restaurant, et ce qu'on lui propose par ailleurs. Il demande une révision de son contrat à Alain Poiré qui refuse net, proposant une augmentation certes spectaculaire, mais seulement sur le contrat suivant.

« Louis estimait qu'il aurait dû toucher plus de deux millions de francs pour L'Homme orchestre, c'est-à-dire ce qu'il touchait pour les films avec d'autres producteurs, raconte Serge Korber. Mais Poiré ne voulait pas aller au-delà des 500 000 francs prévus par le contrat. Un soir, de Funès m'a

appelé, fou de rage. Il m'a prévenu : "Je crois que l'on va mettre beaucoup de temps à tourner le film." Il était prévu onze semaines de tournage et, effectivement, on a fini au bout de vingt-deux semaines. » Corrigeons Serge Korber : le tournage dépassera seulement (!) de neuf semaines : commencé le 24 novembre 1969, il s'achève le 10 avril 1970, après vingt semaines.

Car, en 1970, Louis de Funès a tourné plus de cent vingt films et son expérience lui fournit mille ruses pour allonger démesurément le temps de tournage, ruses que sa position de star absolue lui permet d'employer sans que personne n'ose s'y opposer. Serge Korber raconte : « A chaque fin de prise, de Funès savonnait, bafouillait, se trompait. On a souvent atteint les quarante-cinq prises ! Mais comme il était très malin, il faisait régulièrement remettre le clap à zéro, en faisant remarquer qu'on n'enverrait pas les précédentes prises au développement. Alors, officiellement, il n'y avait que dix prises. Ou alors, au moment où on était prêt à tourner, Louis disait "Serge, je ne sens pas très bien le plan comme ça. Est-ce qu'on ne pourrait pas plutôt se mettre dans cet angle-là, vous voyez ?" A l'époque, le chef opérateur mettait couramment trois heures pour éclairer un grand plan et je savais très bien où Louis voulait en venir : si je déplaçais la caméra d'un ou deux mètres, ça changeait toute la lumière et on en reprenait pour trois heures d'éclairage. C'était une folie. Il y avait deux cents techniciens, des décors gigantesques en studio pour les répétitions des danseuses, pour le music-hall, pour l'hôtel, et ça durait, ça durait... On a commencé le film début novembre et on a terminé à Pâques, avec presque trois mois de retard. »

Alain Poiré ne cède pas, malgré les objurgations de Serge Korber et même du chef opérateur Jean Rabier qui, avec plus de trente films à son actif, notamment avec Claude Chabrol, a ses entrées à la direction de la Gaumont. « Si Poiré avait cédé à de Funès, ça lui aurait coûté moins cher que les millions dépensés en dépassement. Mais il était très orgueilleux, note Serge Korber. Tout le monde sur le plateau était conscient de ce qui se passait mais ça a duré pendant tout le tournage. »

Cependant, de manière générale, Serge Korber ne cherche pas à imposer ses solutions à Louis de Funès. Il le laisse volontiers chercher, essayer, recommencer, une fois de plus pour le bien du film. Ainsi, le scénario prévoit, au cours du déjeuner, la lecture par Evan Evans d'un bréviaire de grands principes pour l'édification de ses danseuses, suivi de la répétition de ces maximes à l'oreille des danseuses endormies, dans leurs chambres qu'il inspecte la nuit. Mais il n'est pas supposé raconter une histoire aux jeunes femmes avant qu'elles aillent au lit. « Le matin du tournage, il ne savait pas ce qu'il allait faire, se souvient le réalisateur. Il m'a dit : "On va essayer quelque chose." Il a demandé qu'on groupe les filles autour de lui, on a décidé où seraient placées les caméras et, en quelques prises, ça a été fait. » La scène deviendra un moment d'anthologie : Louis de Funès

raconte Le Loup et l'Agneau tout en mimiques, en bruits de bouche et en mots indistincts. Un instant de grâce.

« Cela pouvait être aussi un gros problème dans le travail avec de Funès : il vous embarquait parfois dans quelque chose qu'il était impossible de raccorder aux autres scènes prévues par le scénario. Il fallait réécrire les scènes d'avant et celles d'après. Souvent, évidemment, cela tombait pile, comme la fable racontée aux filles. Mais il avait tendance à ne pas toujours se soucier de la continuité. Et il se fichait complètement des faux raccords, entrait à droite, à gauche, n'importe où, ce qui posait parfois de vrais problèmes au montage. »

*

* *

Après La Grande Vadrouille, Gérard Oury a tourné un autre film avec Bourvil, Le Cerveau, dans lequel il était associé à Jean-Paul Belmondo en cambrioleurs à la manque confrontés à un génie du hold-up, David Niven. Encore un beau succès de box-office à 5,54 millions d'entrées, mais évidemment un degré en dessous de ses deux films avec Bourvil et de Funès. Tout le monde rêve de réunir de nouveau les deux acteurs. A la sortie de La Grande Vadrouille, Bourvil traçait une piste : « Je voudrais faire avec Louis un film musical. Il a été pianiste avant d'être comédien. Moi, je suis chanteur. Je suis sûr que nous pourrions faire quelque chose de drôle. » Mais personne ne saisit cette perche-là.

Oury cherche une idée de scénario, jusqu'à se souvenir d'un personnage que lui-même a joué au théâtre : à la Comédie-Française, en 1960, il a été Don Salluste, le ministre prévaricateur banni sur un caprice de la reine dans Ruy Blas de Victor Hugo. La mise en scène de Raymond Rouleau n'avait certes rien de comique mais le personnage lui avait semblé merveilleux, du point de vue de l'auteur de comédies : avare, malhonnête, écrasant les faibles, Don Salluste ourdit une machination d'une cruauté démente en jetant son valet dans les bras de la reine pour faire répudier celle-ci par le roi. Ce qui est une tragédie chez Hugo peut devenir de la plus haute drôlerie si l'on sait s'y prendre – La Grande Vadrouille a bien confirmé à Oury qu'il en a le talent. Il reparle de son intuition de 1960 à ses deux acteurs. Louis de Funès imagine sans mal ce qu'il pourra faire en Don Salluste. Bourvil sera le valet bien gauche et bien simple qui, projeté dans les ors de la Cour, va se révéler aussi romantique et généreux que son maître est retors et rapace. Les deux acteurs sont enthousiastes. Gérard Oury, Danièle Thompson et Marcel Jullian travaillent à transcrire le « scénario » d'Hugo en un film de deux heures et, en février 1970, Les Sombres Héros est écrit.

Tournage prévu a priori pour novembre 1970, dans une production d'Alain Poiré, en qui Gérard Oury a trouvé un « frère » en cinéma depuis que le patron de la Gaumont a produit *Le Cerveau*.

Et, pendant ce temps, Louis de Funès tourne *L'Homme orchestre* en prenant soin de bien faire durer les choses... Il se passe à peine un mois entre la fin de l'interminable tournage du film de Serge Korber et le début, le 11 mai 1970 à Saint-Tropez, de celui du *Gendarme en balade*. Après un tournage au cours duquel il s'est plu à longuement expérimenter et avant un autre film dont il sait qu'il sera un défi audacieux – l'un et l'autre avec Korber –, il est heureux de retrouver son cher Jean Girault et toute l'équipe des *Gendarme*.

Jean Lefebvre est de retour, malgré les tensions à la sortie du *Gendarme se marie*, dix-huit mois plus tôt. C'est même autour de lui que se cristallise le scénario : les six gendarmes de la brigade de Saint-Tropez ont été mis à la retraite d'office, ce que vivent très mal Cruchot et Gerber, notamment ; quand ils apprennent que Fougasse est devenu amnésique à la suite d'un coup reçu en pourchassant un cambrioleur, ils rassemblent leurs camarades et l'emmènent à Saint-Tropez, espérant que revoir les lieux de leurs aventures lui donnera un choc salutaire et qu'il recouvrera la mémoire ; une série de péripéties les conduit à être pourchassés par leurs jeunes collègues en poste dans la petite ville, puis à empêcher l'explosion d'une fusée à tête nucléaire ; en remerciement des services rendus, ils sont réintégrés au service actif.

Michel Galabru, Christian Marin, Guy Grosso et Michel Modo sont donc également de retour sous l'uniforme, Claude Gensac et Nicole Vervil reprenant leurs rôles d'épouses et France Rumilly la cornette de la sœur de Saint-Vincent-de-Paul. La vie de château de Cruchot, qui s'ennuie dans la somptueuse demeure appartenant à son épouse, permet de faire intervenir d'autres familiers de Louis de Funès, comme Paul Préboist en palefrenier bavard, Dominique Zardi en braconnier ou le « nouveau » de la bande, Chris Georgiadis, qui campe un valet de chambre anglais après avoir été, dans *L'Homme orchestre*, le musicien qui sifflait des chants d'oiseaux pour apaiser Evan Evans. En revanche, Cruchot n'a plus de fille, Geneviève Grad ne souhaitant plus participer aux aventures du *Gendarme*. Claude Gensac n'abandonne pas la pièce *Un sale égoïste* de Françoise Dorin qu'elle joue avec Paul Meurisse au théâtre Antoine. Tous les dimanches, après la seconde matinée de 18 heures, elle saute dans le *Train Bleu* de 21 h 46, tourne le lundi et le mardi jusqu'à l'avion de 17 heures à Nice, pour arriver à temps pour la représentation de 21 heures.

Les huit semaines de tournage sont plutôt reposantes pour Louis de Funès. Il règne plus que jamais sur le film. Christian Marin, qui tourne là son dernier *Gendarme*, note aujourd'hui que « la présence des petits

gendarmes s'amenuisait », que parallèlement « de Funès est devenu plus exigeant ». Un jour de tournage avec les nudistes sur la plage de Pampelonne, la star arrive très en retard, affirmant qu'on n'a pas pensé à le prévenir, puis se met en maillot et va prendre un bain de mer alors que toute l'équipe l'attend pour commencer à travailler. Sollicité pour jouer une pièce de Jean Anouilh au théâtre, Christian Marin ne remettra pas l'uniforme, quelques années plus tard, pour *Le Gendarme et les extra-terrestres*.

*

* *

Début juillet, Louis de Funès prend ses vacances pendant que Serge Korber achève le montage de *L'Homme orchestre* et que Jean Girault commence celui du *Gendarme en balade*, qui comptent l'un et l'autre parmi les sorties les plus attendues de la rentrée. *L'Homme orchestre* sort le 18 septembre 1970. *Le Figaro* note que « le film a la consistance d'une bulle de savon, mais (...) le comédien suffit à déridier le public malgré l'inhabituelle modestie de sa présence » ; *L'Aurore* se félicite de ce qu'« on a essayé, pour une fois, non seulement de nous offrir le premier des comiques français, mais de le faire évoluer dans des décors alléchants avec une nombreuse figuration, des décors variés et des ballets de très bonne qualité ». Même les fleurons de la presse de gauche, dont les sévères critiques n'ont jamais ménagé Louis de Funès, décernent un satisfecit à *L'Homme orchestre*. Quelques autres journaux, comme *Le Monde*, reprochent au metteur en scène « des longueurs inexplicables, des scènes inutiles ». Et, une fois de plus, la presse anglo-saxonne résiste, traitant de Funès avec son habituelle condescendance : « Even Charlie Chaplin or W.C. Fields would require a sturdier premise for an hour-and-a-half performance and de Funès is scarcely their peer », tranche *The Herald Tribune*.

« Alors qu'on craignait de revoir les tics de *La Grande Vadrouille* gonflés au centuple, on est surpris de la relative sobriété de gestes de l'acteur qui – de toute évidence – s'est surveillé. Cette prudence aurait exigé un tout autre brio chez le metteur en scène, et non pas ces tableaux dignes de ballets de complément qu'on voit dans les programmes de l'Olympia. (...) Une farce gentille pour meubler les samedis soir en famille. » Henry Chapier, *Combat*, 22 septembre 1970.

Dans les salles, la première semaine de fréquentation n'est pas éblouissante, même si, avec 51 475 entrées dans sept salles, *L'Homme orchestre* s'impose sans mal en tête des fréquentations de la semaine, talonné il est vrai par *Le Reptile*, ultime western de Joseph L. Mankiewicz avec Kirk Douglas et Henry Fonda. Mais un signe ne trompe pas, hélas :

dès la deuxième semaine, le film disparaît du classement des dix meilleurs indices de fréquentation publié par Le Film français : Esclaves remplit à 76,2 % au Studio Alpha, On achève bien les chevaux à 60,3 % au Saint-Germain-Huchette... jusqu'à Woodstock à 35,9 % à l'Elysées-Lincoln I. L'Homme orchestre plafonne aux alentours de 30 % dans ses sept salles.

Après trois semaines en tête du nombre d'entrées dans les cinémas parisiens, L'Homme orchestre décroche, dépassé de plus de douze mille entrées par Un condé d'Yves Boisset avec Michel Bouquet. Les entrées fléchissent d'autant plus que, le 28 octobre, alors que commence la septième semaine d'exploitation de L'Homme orchestre, Louis de Funès vient concurrencer Louis de Funès avec la sortie du Gendarme en balade. Le quatrième film de la série, d'ailleurs, ne réussit pas une performance exceptionnelle : 76 734 entrées dans neuf salles, mais seulement le troisième rang de la semaine. Devant, Le Cercle rouge de Jean-Pierre Melville avec Alain Delon et Bourvil, polar acclamé par la critique qui tient toujours la première place pour sa deuxième semaine d'exploitation, et Les Novices, comédie de Guy Casaril avec Bri-gitte Bardot en bonne sœur et Annie Girardot en « respectueuse ». Gérard Bey-tout et sa SNC pavoisent pourtant dans la presse professionnelle avec un encart proclamant : « Record ! 23 salles d'exclusivité parisiennes pro-gramment actuellement des films pro-duits en 1970 par la Société nouvelle de cinématographie », énumérant les sept salles du Mur de l'Atlantique avec Bourvil, les sept de La Liberté en croupe d'Edouard Molinaro et les neuf salles du Gendarme en balade (Mercury, ABC, Festival-Opéra, Cluny-Palace, Select-Pathé, Bosquet-Gaumont, Delambre, Pathé-Orléans et Cyrano-Versailles). Un pied de nez à Alain Poiré... Pour aggraver encore son agacement, Valoria ressort, ce même 28 octobre, Le Corniaud. Dans trois salles sans grand prestige (le Monte-Carlo, le Lumière-Gaumont et le Montréal), le film de Gérard Oury attire quand même 12 436 spectateurs – exactement 2 454 de moins que L'Homme orchestre.

Meilleures entrées à Paris, semaine du mercredi 16 au jeudi 24 septembre 1970 :

1. – L'Homme orchestre (1^{re} semaine, 7 salles) : 51 475 entrées
2. – Le Reptile (1^{re} semaine, 5 salles) : 49 669 entrées
3. – La Kermesse de l'Ouest (1^{re} semaine, 11 salles) : 38 775 entrées
4. – Domicile conjugal (2^e semaine, 7 salles) : 32 714 entrées
5. – Cache ta femme, prends ton fusil, voici les Scavengers (1^{re} semaine, 7 salles) : 26 758 entrées

Meilleures entrées à Paris, semaine du mercredi 7 au jeudi 15 octobre 1970 :

1. – Un condé (1^{re} semaine, 5 salles) : 58 740 entrées
2. – L'Homme orchestre (4^e semaine, 7 salles) : 36 157 entrées
3. – Drame de la jalousie (3^e semaine, 6 salles) : 36 153 entrées
4. – Le Reptile (4^e semaine, 4 salles) : 29 544 entrées
5. – El Condor (3^e semaine, 6 salles) : 29 058 entrées

Meilleures entrées à Paris, semaine du mercredi 28 octobre au jeudi 5 novembre 1970 :

1. – Le Cercle rouge (2^e semaine, 8 salles) : 96 690 entrées
2. – Les Novices (1^{re} semaine, 9 salles) : 88 054 entrées
3. – Le Gendarme en balade (1^{re} semaine, 9 salles) : 76 734 entrées
4. – Le Mur de l'Atlantique (3^e semaine, 7 salles) : 56 997 entrées
5. – Waterloo (1^{re} semaine, 8 salles) : 33 616 entrées
- ...
13. – L'Homme orchestre (7^e semaine, 4 salles) : 14 800 entrées
- ...
15. – Le Corniaud (reprise, 1^{re} semaine, 3 salles) : 12 346 entrées

« Le talent de l'équipe suffit à peine, cette fois, à sauver l'entreprise. On attendait une fin. Ce n'est qu'un moyen (de prolonger la recette). Seuls les incondtionnels prendront un plaisir sans mélange aux élucubrations civiles du gendarme. » Louis Chauvet, Le Figaro, 5 novembre 1970.

« Le gendarme radote et raconte ses exploits d'antan. Les gags sont gros comme des boules de pétanque et les personnages, attristants de bêtise, parodent, fiers et bouffons, la démarche militaire, l'œil inintelligent, chantonnant leur refrain. » Jean-Luc Douin, Télérama, 15 novembre 1970.

Le film de Serge Korber quitte les salles de première exclusivité après neuf semaines et 260 609 entrées. Le 18 novembre, donc, il passe en « continuation immédiate » dans quatre assez bonnes salles de quartiers fréquentés (Saint-Lazare-Pasquier, Reflets, Royal-Hausmann et Galaxie) qui tournent autour de 1 500 entrées par semaine. Pendant ce temps, Le Gendarme en balade poursuit une carrière sereine jusqu'aux fêtes de fin

d'année : quand, le 6 janvier, il quitte la première exclusivité pour s'installer dans quatre salles de continuation immédiate (Saint-Lazare-Pasquier, Reflets, Gaieté-Rochechouart, Fauvette), c'est au bout de onze semaines et 409 118 entrées – deux semaines et presque 150 000 spectateurs de plus que L'Homme orchestre pour un budget bien moindre. Et en province la comparaison entre les chiffres d'exclusivité du Gendarme en balade sont sans commune mesure avec ceux de L'Homme orchestre.

Evidemment, Gaumont ne perdra pas d'argent, mais il est flagrant que Poiré espérait mieux. Et sans doute aussi de Funès lui-même... Mais, dans ces semaines où L'Homme orchestre et Le Gendarme en balade connaissent ces destinées contrastées, il est déjà occupé par sa seconde aventure avec Serge Korber, Sur un arbre perché. Ce tournage a commencé le 20 septembre, surlendemain de la sortie de L'Homme orchestre. Comme on le verra très vite, Louis de Funès n'est pas présent sur le plateau au cours des premières semaines de tournage. Il est d'autant moins enclin à s'y rendre que, dans la nuit du 22 au 23, Bourvil s'est éteint.

La mort de son complice du Corniaud et de La Grande Vadrouille est évidemment un choc. Il confie sa peine à quelques journalistes mais ne paraît pas à l'enterrement de Bourvil, où il a chargé Gérard Oury de transmettre ses condoléances à la veuve de l'acteur. Dans ce contexte, on comprend qu'il évite de se rendre à Cassis où a commencé le tournage de Sur un arbre perché, en extérieurs et dans un site accessible sans difficulté à la presse et aux curieux. Pendant ces quelques jours, il fait seulement savoir qu'il renonce au projet de La Folie des grandeurs, qui lui semble ne plus avoir de raison d'être.

*

* *

« Pendant la préparation de L'Homme orchestre, il m'a demandé ce que j'envisageais ensuite. J'avais en projet un film intitulé Accident, pour lequel Yves Montand et Annie Girardot avaient donné leur accord de principe. C'était un scénario dramatique : l'histoire d'un couple dont la voiture sort de la route, tombe d'une falaise et se trouve coincée sur un arbre au-dessus du vide. L'action tout entière se déroulait dans la voiture, avec en plus une métaphore politique, parce que le héros était un député impliqué dans un scandale. Aussitôt, de Funès a été enthousiasmé par le sujet et a voulu le tourner lui-même. »

Serge Korber et son coscénariste Remo Forlani se sont inspirés d'un synopsis proposé par Pierre Roustang à partir d'un fait divers lu dans un

journal et ont construit une histoire franchement dramatique. Comme l'accident survient en cours de campagne électorale, certains hommes politiques ont intérêt à ce que le député soit dégagé de ce mauvais pas et d'autres à ce qu'il ne remonte pas... « De Funès dit qu'on pourra faire un film comique formidable, préfère tout de suite que ce soit une autostoppeuse et non sa maîtresse qui soit dans la voiture avec lui. Je lui demande : "Voulez-vous faire le film avec Gaumont ? – Surtout pas !" C'est lui qui choisit Lira, et Raymond Danon est bien heureux de se trouver avec un film emmené par de Funès lui-même ! »

De fait, le tournage de *L'Homme orchestre* n'est pas encore commencé que paraît, en septembre 1969, une publicité dans *Le Film français* qui annonce « Louis de Funès dans *Accident* (titre provisoire), un film de Serge Korber » sous le logo de Lira Films, producteur des *Choses de la vie* de Claude Sautet avec Romy Schneider et Michel Piccoli ou des *Femmes* de Jean Aurel avec Brigitte Bardot et Maurice Ronet.

La réalisation des deux films s'enchaîne : le tournage de *L'Homme orchestre* s'achève à Pâques 1970 et Serge Korber commence à préparer *Sur un arbre perché* dès la fin du montage, en août. Le premier film sort, on l'a vu, le 18 septembre ; le tournage du second commence le 20 septembre. Remo Forlani n'a pas souhaité transformer son scénario dramatique en comédie et Serge Korber retrouve le scénariste Jean Halain.

« Jean Halain était un homme très placide. Il ne s'énervait jamais, il était même un peu lent. Ce qui est très étonnant, c'est qu'il avait des opinions politiques très violentes. C'était un révolté, un anarchiste, qui ne lisait que des livres sur la politique, sur la corruption, sur les scandales de l'époque. Je lui disais : "Mets tout ça dans un scénario !" On l'a écrit ensemble, et je le réaliserai peut-être un jour. Il s'agit d'un type qui veut se suicider et qui, plutôt que de le faire seul dans son coin, décide de tuer des salauds en se disant qu'il finira bien par se faire descendre. Et il liquide effectivement toute une série de salopards. Mais ce n'est pas du tout un film comique. » Serge Korber, entretien avec l'auteur.

Le couple Montand-Girardot de *L'Accident* devient un trio à mesure qu'avance le scénario de *Sur un arbre perché* : un jeune homme (qui pourrait bien être Olivier de Funès) est dans la voiture et noue une idylle avec l'auto-stoppeuse. Korber propose que celle-ci soit Shirley MacLaine, qu'il admire profondément. Il présume que, francophile, elle ne peut ignorer la popularité et le talent de Louis de Funès. Et, en effet, elle accepte le principe du film. Or l'actrice américaine a déjà plus de trente-cinq ans et la différence d'âge avec Olivier de Funès risque d'être embarrassante. « J'ai l'impression que de Funès a sauté sur le premier prétexte pour qu'elle soit écartée », remarque Serge Korber. En effet, lorsque Shirley MacLaine demande que l'on réserve des dates de tournages décalées de trois semaines en raison d'un autre engagement, Louis de Funès argue de son contrat signé pour Jo et refuse le changement de dates. Korber regrette de devoir se

passer de Shirley MacLaine (« Je pense qu'avec elle, cela aurait été un tout autre film et que de Funès n'aurait pas écrasé ainsi ses partenaires ») et propose Geraldine Chaplin, tout auréolée du succès mondial de Docteur Jivago, cinq ans plus tôt.

*

* *

Le tournage de *Sur un arbre perché* est un défi technique et humain titanesque. Korber ne propose rien de moins que de tourner deux fois une bonne partie du film. D'abord, un pin parasol sera installé à mi-hauteur de la falaise de Cassis (la plus haute d'Europe, avec un à-pic de quatre cents mètres), sur lequel sera arrimée une fausse voiture en polystyrène. Des cascadeurs joueront toutes les scènes, filmés depuis le sommet de la falaise ou depuis un hélicoptère en vol stationnaire. Ensuite, les acteurs rejoueront les scènes en studio, en reprenant les déplacements et les mouvements des cascadeurs. Le producteur Raymond Danon accepte.

Une entreprise spécialisée dans les chantiers hors normes, les Grands travaux de Marseille, emploie des équipes d'alpinistes, une grue à la flèche de trente mètres et des hélicoptères pour fixer l'arbre et sa voiture sur la falaise. Les cascadeurs doivent être descendus ensuite dans une benne pour passer la journée tout entière dans la fausse voiture, reliés par radio au sommet de la falaise pour toutes les indications de jeu. Mais, le premier jour de tournage, les cascadeurs refusent de descendre. Serge Korber doit s'installer lui-même dans la fausse Chevrolet Impala sur son faux pin pour leur prouver que l'installation est sans danger. Quand Raymond Danon vient sur le site, il se contente de se pencher au-dessus du vide pour essayer de voir la voiture – « et on ne l'a plus revu », se souvient le réalisateur.

On l'a vu, Louis de Funès n'a pas mis pas les pieds sur le tournage à Cassis. Il est effaré lorsqu'il découvre, sur le banc de montage installé aux studios de Billancourt, les plans vertigineux tournés par l'équipe de Serge Korber et de son chef opérateur Edmond Séchan. Le dispositif installé par le décorateur Rino Mondellini sur le plateau est lui aussi spectaculaire : le sol est inondé, des miroirs à 45 degrés fixés aux murs donnent l'illusion d'avoir la mer à l'horizon.

La fausse décapotable, rapatriée de Cassis, a été montée sur un système de vérins pour la mettre en mouvement. Avant chaque plan, les trois acteurs regardent sur la Moviola du studio les déplacements et gestes des cascadeurs qu'ils doivent reproduire en plan serré. Les mouvements de la voiture sont contrôlés par Serge Korber lui-même avec deux petites manettes. « De Funès m'a expressément demandé de le surprendre en

faisant bouger la voiture, pour que ses réactions gardent toute leur force. »

Dans *Sur un arbre perché*, le jeu de Louis de Funès est singulier par rapport à tous ses autres films depuis 1964 : il joue presque à contre-emploi. Pour la première fois, il ne galope pas, ne grimpe pas d'escaliers en courant, ne claque pas de porte à toute volée... Dans l'espace étroit de l'Impala posée sur son arbre, il doit se garder de tout geste brusque, de toute agitation, de tout débordement. Certes, sa panique et ses grimaces d'affolement constitueront une des attractions du film. Mais ce huis-clos en plein soleil, qui aurait peut-être eu une grande puissance dramatique, se révèle être d'un ressort comique assez pauvre. Les capacités de jeu assez limitées d'Olivier de Funès et l'inexpérience de Geraldine Chaplin dans le domaine de la comédie laissent bien seul le héros du film. L'atmosphère est pourtant sereine sur le plateau. De Funès ne pousse pas énormément son jeu, peut-être par manque de conviction, peut-être parce qu'il est privé de la possibilité de faire épanouir les ressources physiques de son comique. Toujours est-il que Korber termine son film sans dépassement du planning, ce qui le change de l'interminable odyssée de *L'Homme orchestre*.

Quelques années plus tard, Walt Disney Pictures envisagera de réaliser un remake de *Sur un arbre perché* avec Danny DeVito. « Quand je suis allé les rencontrer à Hollywood, ils n'ont jamais voulu croire que l'on avait réalisé le film en seulement dix semaines. » Car le clap de fin est donné le 18 décembre 1970, libérant Louis de Funès pour des fêtes passées en famille alors que *L'Homme orchestre* mène une carrière surprenante à l'exportation. C'est un gros succès en Allemagne de l'Ouest, où de Funès réalise désormais des scores comparables à ceux de la France : 2,4 millions d'entrées dans son pays, plus de 2 millions d'entrées pour *Alles tanz nach meiner Pfeife* (en allemand, on chante « tippi-tippi-ta »). De manière plus inattendue, le film va attirer 33 millions de spectateurs en URSS.

« A entendre ses thuriféraires, la "cassette" deviendra la compagne inséparable de l'homme de l'an 2000. On apprendra l'alphabet, la danse, l'histoire, le golf, les mathématiques et la manille devant son téléviseur ; le même qui, supplémentairement aux émissions de ses multiples chaînes transmises par satellite sera l'écran des grands films et autres spectacles, eux aussi encassettés. Tout ceci est possible, peut-être probable et laisse augurer une civilisation permettant à ce qui subsistera de l'être humain de se tenir trente-six heures sur vingt-quatre devant son téléviseur pour savourer tous les bienfaits de l'audiovisuel. » Maurice Bessy, *Les beaux yeux de ma cassette*, éditorial du Film français, 11 septembre 1970.

Malgré les confortables revenus générés par cette exploitation de *L'Homme orchestre*, il va coller à ce film et au suivant une réputation de « bides » qu'Alain Poiré ne cherchera pas à contredire : le cinéma français ne raisonne pas encore en intégrant l'export à ses budgets, reste focalisé sur ses chiffres hexagonaux. Il peine encore à imaginer ce que pourra être l'exploitation seconde des longs métrages, notamment avec la vidéo, qui

commence à faire spéculer la presse spécialisée et même la presse généraliste. On ne parlera de magnétoscope dans le grand public que quelques années plus tard et, pour l'instant, on parle de téléplayer. Mais ce qui passionne est surtout sa cassette (même si Decca et Telefunken promettent pour 1972 un disque vidéo de 12 minutes permettant, grâce à un chargeur spécial, de diffuser deux heures de film sur un téléviseur). Toutes les marques d'électroménager développent leurs propres standards, celles qui ont choisi la bande magnétique plutôt que le film semblant prêtes à distancer les autres. Akio Morita, le fondateur de Sony, vient en personne à Paris, le 6 octobre 1970, présenter le système de vidéocassette qui sera commercialisé au Japon un an plus tard. Après avoir pris un meilleur départ face à la dizaine de standards et de techniques concurrents, le Betamax de Sony cédera face au VHS développé par JVC. Mais, en cette aube des années 70, personne n'a encore de certitudes sur la manière dont la vidéo à domicile va transformer la consommation des films. Aux Etats-Unis, RCA affirme que les films projetés en salles et à la télévision ne devront pas être disponibles sur cassette, le nouveau support devant être réservé à des productions spécifiques pour ne concurrencer aucun des deux débouchés existant des studios de Hollywood. En France, Le Film français se fait l'écho du vertige que suscite la liberté promise par la cassette vidéo : « On voit mal quelle censure serait instituée pour vérifier la multitude de bandes qui, produites et importées dans chaque pays, seront vendues à des utilisateurs individuels. La clandestinité aidant (pornographes et propagandistes se frottent déjà les mains), c'est vers une liberté totale de l'image parlante, vers la fin de tous les monopoles, que l'on pourrait se diriger. » Et l'Association des auteurs de films, présidée par Henri Calef, mène les premières négociations sur les accords de cession et la rémunération des metteurs en scène et scénaristes des films qui seront exploités en cassettes.

*

* *

La sortie de *Sur un arbre perché*, le 12 avril 1971, est du point de vue critique la pire que Louis de Funès ait connu depuis belle lurette. Il n'a pas à subir d'attaque d'une violence politique telle qu'avec les premiers *Gendarme* mais – et c'est pire ! – personne ne soutient son nouveau film avec les superlatifs auxquels il est habitué. On le juge « inégal, mais possédant quelques jolis plans assez vertigineux (...), un assez sympathique divertissement » (*Les Lettres françaises*) ou on explique que seule sa performance d'acteur parvient à sauver du naufrage un scénario et un dialogue insuffisants (*Le Parisien libéré*). La teneur générale est

franchement morose... Louis Chauvet, dans *Le Figaro* laisse parler sa bienveillance habituelle pour Louis de Funès, après avoir passablement égratigné le film : « Nous espérons que, très bientôt, un meilleur scénario viendra récupérer la vedette pour nous la rendre à ses habituelles occupations. Ce qui fera, je pense, le bonheur d'un public fidèle. » Même conclusion pour la critique de *France-Soir*, qui affirme qu'il « nous doit une revanche. Pour nous empêcher de penser avec nostalgie au Corniaud, à Oscar, à La Grande Vadrouille ou à quelque gendarme venu de Saint-Tropez ».

« Hésitant entre la comédie poursuite à la Mack Sennett (tout le début), le tableau de mœurs, le de Funès pur "bien de chez nous", *Sur un arbre perché* aurait très bien pu être débité en tranches, trois sketches successifs où le mélange des genres, étalé sur la durée, choquerait moins. » Louis Marcorelles, *Le Monde*, 21 avril 1971.

« On revient sur chaque gag lentement, longuement. Trop lentement, trop longuement. On a envie de voir Louis de Funès marcher, courir, vivre, et non pas le sentir enfermé. » Monique Fleury, *France-Soir*, 20 avril 1971.

Du point de vue commercial, les chiffres sont très en deçà du potentiel et des habitudes de Louis de Funès. Passe encore que *Sur un arbre perché* ne parvienne pas à arracher la première place aux Mariés de l'an II, la fresque de Jean-Paul Rappeneau avec Jean-Paul Belmondo et Marlène Jobert, sortie la semaine précédente. Mais qu'il soit battu par *Laisse aller* c'est une valse de Georges Lautner avec Jean Yanne et Mireille Darc, lui aussi en deuxième semaine, c'est assez humiliant. D'ailleurs, quand le producteur Lira Films publie une publicité sur ses cinq films de l'année 1970 (dont *Le Chat* de Pierre Granier-Deferre et *Max et les ferrailleurs* de Claude Sautet), *Sur un arbre perché* est mentionné en dernier. En quatrième semaine, le film de Serge Korber n'est plus que le douzième au classement des fréquentations parisiennes. A la cinquième semaine, la messe est dite : le film quitte le circuit des exclusivités avec seulement 135 902 entrées. Depuis 1965 et *Les Bons Vivants* et ses 118 557 entrées en sept semaines – et encore tout le film ne reposait pas sur lui ! –, de Funès n'a pas connu un score aussi médiocre. Quand il quitte l'affiche, *Sur un arbre perché* se place à une quasi anonyme cinquante-huitième place du classement en cours des exclusivités parisiennes de la saison 1970-1971. Les premières places, tenues par *Le Cercle rouge*, *Mourir d'aimer* ou *Love Story* sont hors d'atteinte, et même pour *Le Gendarme en balade*, sixième du classement provisoire de la saison publié par *Le Film français* début mai. Le temps de la domination écrasante de Louis de Funès serait-il déjà passé ou tout cela était-il simplement une récréation ?

Meilleures entrées à Paris, semaine du 14 au 20 avril 1971 :

1. – Les Mariés de l'an II (2^e semaine, 9 salles, 7 211 pl.) : 71 772 entrées
2. – Laisse aller... c'est une valse (2^e se-main, 9 salles, 5 828 pl.) : 49 312 entrées
3. – Love Story (5^e semaine, 14 salles, 8 602 pl.) : 45 291 entrées
4. – Sur un arbre perché (1^{re} semaine, 8 salles, 7 835 pl.) : 42 306 entrées
5. – Doucement les basses (2^e semaine, 11 salles, 6 982 pl.) : 41 583 entrées

Il a pourtant fait bonne figure et s'est acquitté de ses obligations promotionnelles. Interviewé par l'émission « Pour le cinéma » diffusée à la télévision quelques semaines après la fin du tournage, il y est comme d'habitude assez mal à son aise, entre un visible trac et son humour instinctif – pince-sans-rire voire sarcastique. Le journaliste lui demande : « Est-ce vrai que vous faites couper des choses au montage ? » Avec toutefois une nuance timide dans l'œil, il répond : « Les autres, quand ils sont trop bien. Je leur donne après les bouts, pour regarder chez eux. »

Mais, à la sortie de *Sur un arbre perché*, l'acteur a déjà tiré lui-même ses conclusions de l'aventure avec Serge Korber : en ce mois d'avril, Jo est au montage. Pour ce huitième film réalisé par Jean Girault, il a retrouvé nombre de ses familiers : Claude Gensac y incarne son épouse, on y croise Michel Galabru et Paul Préboist, le scénario est de Claude Magnier... En clair, de Funès revient à de Funès : « L'Homme orchestre et *Sur un arbre perché* sont les deux films de Louis de Funès qui marchent le moins bien parce que les gens ne retrouvent pas leur comique », dit aujourd'hui Serge Korber. Le réalisateur est très conscient des raisons pour lesquelles l'acteur referme la parenthèse qu'il a ouverte après *Hibernatus*. Pour deux films, son personnage, les situations et même les ressorts de son comique ont rompu avec ses habitudes et celles de son public, ce qui n'a pas été sans conséquences sur sa position au box-office français. « J'avais été sa danseuse. Au premier film, il m'avait accepté ; au second, il m'a imposé. Puis il m'a dit un jour, pendant *Sur un arbre perché* : "Vous m'avez fait faire des films que je n'aurais pas faits avec un autre. Ça m'a beaucoup plu. » Et il s'est arrêté là."

Le n° 1 du cinéma populaire

Avril 1970 : dans son Bulletin d'information, le CNC publie la première étude détaillée sur la fréquentation des films records du marché

français. Sa nouveauté est qu'elle se fonde sur les chiffres France entière, et loin au-delà des périodes d'exclusivité. Les chiffres ? Le total des entrées en salle totalisées au septembre 1969 pour les films sortis en 1967 et 1968. Ces statistiques incluent l'exclusivité à Paris et dans quelques grandes villes de province, l'exploitation dans les salles de quartier et de chef-lieu de canton, puis tout le réseau « bis », les cinémas itinérants des campagnes ou des villes de vacances pendant l'été, et même les reprises opportunistes de certains films ressortis pour profiter du regain de promotion dû à la sortie d'un autre film avec la même vedette.

Classement de la fréquentation des films sortis en 1967 (chiffres France entière arrêtés au 30 septembre 1969).

1. – Les Grandes Vacances : 5 537 000 en-trées
2. – Oscar : 4 972 000 entrées
3. – On ne vit que deux fois : 3 454 000 en-trées
4. – Les Risques du métier : 3 293 000 entrées
5. – Fantômas contre Scotland Yard : 3 121 000 entrées

Classement de la fréquentation des films sortis en 1968 (chiffres France entière arrêtés au 30 septembre 1969).

1. – Le Gendarme se marie : 5 344 000 en-trées
2. – Le Livre de la jungle : 5 049 000 entrées
3. – Le Petit Baigneur : 4 814 000 entrées
4. – Helga : 4 037 000 entrées
5. – Le Tatoué : 2 890 000 entrées

Premier enseignement : parmi les cinq films de 1967 qui ont cumulé le plus de spectateurs à l'automne 1969, trois ont Louis de Funès pour héros (Les Grandes Vacances, Oscar, Fantômas contre Scotland Yard), avec la même performance pour les films sortis en 1968 (Le Gendarme se marie, Le Petit Baigneur, Le Tatoué), ces six films totalisant 26,678 millions d'entrées. Deuxième enseignement : le public qui va massivement voir les films de Louis de Funès est loin d'être seulement le public des cinémas d'exclusivité parisiens. En effet 9 % des entrées de Fantômas contre Scotland Yard, 12 % de celles des Grandes Vacances ou du Gendarme se marie sont engrangées pendant les semaines suivant immédiatement la sortie des films à Paris. Et cette statistique distingue son

cinéma de longs métrages comme **Bonnie and Clyde** (25 % des entrées pendant l'exclusivité) ou **Dans la chaleur de la nuit** (24 %). En la matière, le record n'appartient pas à Louis de Funès mais à Sheila, héroïne de **Bang Bang**, qui n'a séduit que 2 % de ses spectateurs en exclusivité parisienne.

Le public de Louis de Funès tel que dessiné par ces statistiques est le public populaire. Il est touché par la publicité et la promotion (les trois quarts de ses entrées sont réalisées dans la première année d'exploitation de ses films) mais préfère le circuit « bis », moins cher et plus accessible que les salles d'exclusivité. Enfin, ce public est hégémonique : aucun genre – film d'action, policier, dessin animé ou comédie sentimentale – ne parvient à concurrencer de Funès. Et aucune vedette, que ce soit Jean Gabin, Alain Delon, Lino Ventura ou l'ami Bourvil, ne parvient à placer autant de films dans le classement.

21. – Sans Bourvil

(de Jo et La Folie des grandeurs à Oscar, 1971-1973)

Retour à la normale ? L'enchaînement de *Sur un arbre perché* à Jo ressemble à la fin d'une récréation, d'une parenthèse, d'une expérience. Il est vrai que les derniers films tournés par Louis de Funès n'ont pas été faciles humainement et qu'il a manifestement vécu les tournages des *Gendarme* comme des respirations. Avec Jo, il retrouve Jean Girault mais il tourne aussi un sujet qu'il a lui-même choisi.

Le point de départ en est une pièce britannique à succès, *The Gazebo* d'Alec Coppel. En 1960, Hollywood en a tiré le film *Un mort récalcitrant* avec Debbie Reynolds et Glenn Ford. Puis en 1964, Claude Magnier, l'auteur d'Oscar, s'en est inspiré pour écrire la pièce Jo. Antoine Brisebard, son héros, est un auteur dramatique dont l'épouse, comédienne, est menacée par un maître chanteur. L'écrivain tue le malfrat mais ne sait pas comment se débarrasser du cadavre, alors qu'un inspecteur de police arrive chez lui pour l'interroger sur la disparition suspecte d'un certain monsieur Jo, maître chanteur notoire qui avait noté sur son agenda un rendez-vous avec lui. Outre *The Gazebo*, Magnier s'est beaucoup inspiré de *Mais qui a tué Harry ?* d'Alfred Hitchcock, gisement inépuisable de variations autour d'un cadavre encombrant, déjà pesamment exploité par *Dans l'eau qui fait des bulles*. La pièce a été proposée à Louis de Funès, qui avait apporté à Claude Magnier le plus grand – et lucratif – succès de sa carrière d'auteur avec Oscar. Mais c'est l'année où il tourne *Une souris chez les hommes*, *Le Gendarme de Saint-Tropez*, *Fantômas*, *Le Corniaud*... Alors la pièce est créée au théâtre des Nouveautés, en octobre 1964, avec Robert Lamoureux dans le rôle d'Antoine Brisebard. Après quelques démêlés fameux avec le dramaturge Marcel Achard, le comédien a obtenu de Claude Magnier, par contrat, le droit d'improviser sur scène comme bon lui semble. Mais la critique et le public sont loin de lui faire un triomphe.

Il a fallu six ans, donc, pour que Louis de Funès retrouve Jo, pièce sur laquelle il a déjà quelques idées précises. Il faut d'ailleurs qu'il ait grand envie de l'interpréter pour déroger à un de ses principes majeurs, qui est de ne jamais commettre d'acte immoral ou répréhensible à l'écran : pour la première fois, il va interpréter un criminel – poussé à l'assassinat, il est vrai, par l'amour conjugal.

Le commissaire Juve n'a pas les pudeurs de Louis de Funès. Dans Fantômas se déchaîne, il utilise avec libéralité ses gadgets mortels : un homme de main de Fantômas tué grâce à la troisième main sortie de la gabardine truquée, quatre autres avec la jambe de bois-mitraillette, un dernier avec un cigare trafiqué, sans compter Dominique Zardi et Henri Atal qu'il fait s'entre-tuer avec deux autres cigares. Mais il ne tue personne dans les deux autres films de la série. Il faut remonter jusqu'à Des pissenlits par la racine et au coup de couteau malencontreux donné à Pommes Chips pour revoir un de Funès criminel.

La distribution est dominée par les familiers de Louis de Funès : Claude Gensac sera son épouse, Michel Galabru incarnera l'entrepreneur qui installe dans le jardin une gloriette dans le soubassement de laquelle Brisebard dissimule le cadavre, Paul Préboist fait une apparition en adjudant de gendarmerie... Presque tous les autres rôles sont tenus par des acteurs qui ont déjà tourné avec lui, à commencer par Bernard Blier, déjà policier dans Le Grand Restaurant, et qui va incarner le soupçonneux inspecteur Ducros, la femme de chambre Christiane Muller qui tenait le même rôle dans Les Grandes Vacances, Guy Tréjan en avocat ami du héros, quelques années après Pouic Pouic...

Jo est aussi le film des vraies retrouvailles avec Jean Girault : Louis de Funès a tourné six films avec d'autres réalisateurs depuis Les Grandes vacances, ne retrouvant son vieux complice que pour deux Gendarme. Quelques jours avant la sortie de Jo, paraîtra dans France-Soir un beau portrait croisé de Louis de Funès et Jean Girault, document rare sur le réalisateur préféré de la star. Une journaliste est allée à la rencontre d'un cinéaste qui n'intéresse guère la presse. Elle veut surtout qu'il lui explique le fonctionnement de leur curieuse association aux fruits si nombreux : Jo est leur huitième film en huit ans, alors même que rien ne semblerait les prédestiner à une relation aussi fidèle – « L'un (de Funès), 1,65 mètre, vif, soupe au lait, perpétuellement inquiet, débordant d'imagination. L'autre (Jean Girault), 1,90 mètre, calme, optimiste et philosophe », écrit-elle. Girault a une belle formule : « Louis, c'est le moteur, un moteur pétaradant aux reprises nerveuses ; moi, je suis le frein. On s'engueule souvent, comme les gens qui s'aiment bien, mais l'on n'est jamais en froid – ça, c'est réservé aux indifférents. »

Surtout, Girault explique son attitude vis-à-vis de son interprète sur le plateau, à mille lieues des conceptions de la direction d'acteur en usage dans un autre cinéma : « On ne peut pas refuser les idées de Louis. Il est capable sur un coup de génie de transformer une scène banale en clou du film. Il faut lui construire un sujet en lui laissant le champ libre pour improviser. Ne jamais le maintenir dans les sentiers étroits de l'habitude, mais laisser à sa disposition une autoroute sur laquelle il pourra évoluer à l'aise, prendre ses virages même sur les chapeaux de roues sans jamais entrer dans le décor. »

Il ne faut pas sous-estimer dans leur fidélité artistique les liens personnels de Girault et de Funès (l'acteur est le parrain de la fille du réalisateur), mais l'essentiel est ailleurs. Si l'auteur de *Sans cérémonie*, bide au théâtre en 1952, va réaliser le premier vrai succès populaire de son ami, Pouic Pouic, comme son ultime film, *Le Gendarme et les Gendarmettes*, c'est parce qu'il a compris ce dont a besoin de Funès. Nous avons déjà cité sa vision du réalisateur idéal : « De quel droit un metteur en scène peut-il donner des ordres à un acteur comique ? Il doit se contenter de le guider, de le mettre sur rails et de lui laisser faire ce qu'il a envie de faire. » Et Jean Girault a la même conception. Beaucoup de témoins de leurs tournages soutiennent que le réalisateur n'est pas vraiment un gagman. Mais il sait tirer profit des inventions de Louis de Funès, qu'il sollicite régulièrement. Il accepte volontiers les propositions de son acteur, même si elles obligent à transformer scénario et découpage. Remarquable technicien, il pose comme seule limite la cohérence du montage. Ainsi le verra-t-on s'opposer vivement à de Funès parce que celui-ci apparaît au début d'un plan à la gauche du plateau alors qu'il est entré par la droite dans un plan tourné quelques jours plus tôt, mais accepter que, pour une idée de gag visuel, il faille corriger plusieurs scènes du scénario.

Par ailleurs, le réalisateur n'oublie jamais quelle est la destination de *Jo* ou des *Gendarme* : pour le public, il ne s'agira jamais de films de Jean Girault mais de films de Louis de Funès. Aussi tous ses longs métrages sont-ils polarisés sur cette idée que chaque scène doit servir la vedette – une conception radicalement différente de celle d'un Edouard Molinaro cherchant à équilibrer les scènes entre Louis de Funès et Claude Rich dans *Oscar* ou d'un Denys de la Patellière empêtré dans la diplomatie entre Louis de Funès et Jean Gabin dans *Le Tatoué*. Florence Moncorgé-Gabin, scripte de quatre films de Jean Girault dont *L'Avare* et *Le Gendarme et les extra-terrestres* – et qui dispose donc d'éléments de comparaison – est catégorique : « Louis se dirigeait lui-même. Girault ne s'occupait que des aspects techniques. » Christian Fechner, producteur de *L'Avare* et de *La Soupe aux choux*, verra entre eux « un rapport de dominant à dominé ».

Quand Jean Girault explique « je lui dois 60 % des gags de *Jo* », il révèle le secret de leur entente et, en creux, les relations décevantes de Louis de Funès avec Jean Besnard ou ses tensions avec Edouard Molinaro. Il explique également, implicitement, le caractère routinier de leurs films : tout le personnage de de Funès étant écrit par de Funès, de Funès ne ressent aucune nécessité de faire évoluer son jeu. Serge Korber voulait transformer le personnage de Louis de Funès : il le fait danser « sérieusement » dans *L'Homme orchestre*, il l'enferme dans un espace exigu dans *Sur un arbre perché*...

Pourtant, le tournage de *Jo*, devant les caméras de Girault et avec des comédiens qui lui sont tous familiers, n'est pas une partie de plaisir. De

Funès est tendu, mal à son aise. Il peine à retrouver ses marques, ses automatismes, ses complicités avec le metteur en scène, malgré un environnement tout à son avantage et même à sa dévotion. Le réalisateur et la production ont pourtant mis tous les moyens pour développer les gags dont il a eu l'idée, comme le dispositif qui, installé sous le canapé des Brisebard, permet à Bernard Blier de toujours être plus grand que lui – une mécanique à 250 000 francs.

Fatalement, Girault et lui s'affrontent, et plus souvent que lors de leurs précédents tournages. Une scène, notamment, pose problème : lorsque la statue dissimulant le cadavre se brise en tombant par terre, personne ne sait vraiment, dans le détail, comment doivent réagir les Brisebard. Après un vif échange et un long moment de bouderie dans sa loge, Louis de Funès revient sur le plateau et, en quelques instants, indique à Claude Gensac le jeu – qui dure presque quatre minutes à l'écran – du couple qui essaie de faire entrer le cadavre déjà rigide dans une malle trop petite. Tournée à trois caméras, en bonne partie improvisée, la scène ne demandera qu'une prise, hors les raccords de détails et les interventions des autres personnages traversant le salon.

Le lendemain, alors qu'ils tournent un raccord dans les débris de la statue, Claude Gensac marche sur la scie : deux points de suture. Et Louis de Funès glisse sur les morceaux de plâtre qui jonchent le sol : entorse d'un orteil. Le jour suivant, ils tourneront des scènes dans lesquelles le couple Brisebard discute au lit.

Mais, de manière générale, les inquiétudes de l'acteur quant au film sont fondées : à sa sortie en salles, le 8 septembre 1971, l'accueil de Jo n'est pas celui d'un grand de Funès. Le film est même traité avec quelque désinvolture par la presse : notules de quelques lignes dans plusieurs hebdomadaires, articles de bas de page dans les quotidiens. A part quelques vrais éreintements, le sentiment général est d'avoir vu un film de routine « qui n'a de sens que pour les amateurs de ce genre de spectacles » (Le Monde), « tout en regrettant de ne pas sentir derrière tout cela la griffe d'un auteur » (Télérama). Quant à l'interprétation, La Croix regrette explicitement que ce ne soit pas Robert Lamoureux qui, comme au théâtre, ait tenu le rôle principal. Ailleurs, plus encore que sa « remarquable performance sportive » (Paris Jour), les critiques notent la fidélité de Louis de Funès à son personnage et à son jeu, « virtuose, comme toujours, de l'agitation, de l'hilarité crispée, de la vocifération » (Le Monde). Beaucoup de critiques sont de l'habituelle teneur ambiguë, sévères pour Girault et indulgentes pour de Funès, admiratives de son abattage et agacées par son jeu prévisible.

il fut très rarement utilisé avec l'intelligence qui consisterait à dépasser les goûts personnels de l'acteur et à lui faire occuper la place – mais seulement la place – qui lui reviendrait dans un scénario également intelligent. Autrement dit, un anti-Jo. »
L'Humanité, 16 septembre 1971.

« Confondant agitation et rythme, Jean Girault dirige et fait courir tout son monde dans la foulée fébrile de Louis de Funès, engagé, une fois de plus, dans une interprétation contre la montre. » L'Express, 13 septembre 1971.

« On assiste ainsi avec effarement à un extravagant numéro de gesticulations, de grimaces, de hurlements, de borborygmes. Ici Louis de Funès c'est Jerry Lewis plus Darry Cowl, à condition d'accélérer les gestes du premier et l'élocution du second. »
Paris Jour, 14 septembre 1971.

Dans son article du Figaro, le fidèle Louis Chauvet écrit : « Sen-sible au reproche qu'on lui adresse de produire toujours les mêmes grimaces, l'acteur ajoute un gag à son répertoire : il pique une crise de colère en imitant le chat qui crache. » Il fait allusion à un instant du film où Antoine Brisebard prend ombrage des baisemains appuyés du gendarme Paul Préboist à son épouse Claude Gensac et leur lance à l'un et l'autre une sorte de miaulement furieux... déjà vu par exemple en 1960 dans Les Tortillards, lorsque Louis de Funès fait taire Madeleine Barbulée lors d'une dispute familiale.

Deux mois plus tard, à l'occasion d'une enquête titrée « Le public a-t-il toujours raison ? », Le Film français demande aux grands critiques de la presse généraliste de noter sur 10 dix-huit films sortis récemment. C'est l'heure de vérité, une fois retombées la pression et les exigences diplomatiques de la sortie : Robert Chazal de France-Soir donne 2 sur 10 à Jo, Louis Chauvet du Figaro donne 3 sur 10, Nicolas de Rabaudy de Paris-Match donne 4 sur 10. Seul Eric Leguèbe du Parisien libéré est enthousiaste : 9 sur 10.

Jo sort le 8 septembre 1971, pendant le tournage de La Folie des grandeurs. Sortie sans grand éclat promotionnel ni commercial dans neuf salles (Rex, Ermitage, Telstar, Miramar et Luxembourg à Paris, C2L de Versailles, Artel de Villeneuve-Saint-Georges, Français d'Enghien, Dame-Blanche de Garges-lès-Gonesse). Première place en première semaine : 68 311 entrées, dont presque la moitié au seul Rex, dont le taux de remplissage ne dépasse pourtant pas 25,3 %. Mais Jo est face à des sorties sans envergure et La Poudre d'escampette de Philippe de Broca, sorti la semaine précédente, qui résiste bien (64 069 entrées). Dès la semaine suivante, Le Soleil rouge prend la première place du classement et Jo commence sa descente. Il ne tiendra que huit semaines en exclusivité, avec seulement 272 254 spectateurs – par coïncidence, quelques dizaines de moins que L'Homme orchestre.

Meilleures entrées à Paris, semaine du 8 au 16 septembre 1971 :

1. – Jo (1^{re} semaine, 9 salles) : 68 311 en-trées
2. – La Poudre d'escampette (2^e semaine, 14 salles) : 64 069 entrées
3. – La Part des lions (1^{re} semaine, 15 salles) : 57 222 entrées
4. – Valdez (1^{re} semaine, 5 salles) : 28 690 en-trées
5. – La Grosse combine (2^e semaine, 7 salles) : 24 223 entrées

Louis de Funès ne tournera plus avec Jean Girault avant huit ans et Le Gendarme et les extra-terrestres. Tous deux retrouveront alors leur complicité pour les quatre derniers films de leur vie.

*

* *

Au début de sa carrière de réalisateur, Gérard Oury s'était concentré sur des sujets graves, sans se décider à exploiter les idées de comédie qui lui venaient naturellement. En 1960, il a joué pour la dernière fois au théâtre, sur la scène de la Comédie-Française. Dans Ruy Blas de Victor Hugo, il tient le rôle de Don Salluste. Dans la mise en scène de Raymond Rouleau, ce n'est pas seulement une pièce de théâtre, c'est aussi un championnat de boxe en coulisses. D'abord, Robert Hirsch et le metteur en scène ont une violente dispute, à une dizaine de jours de la première, le comédien annonçant qu'il rend son rôle de Don César de Bazan, puis le reprenant à la demande de l'administrateur Maurice Escande. Puis, à la suite de déclarations véneuses qu'il a faites à la presse sur Gérard Oury, celui-ci saute à la gorge de Robert Hirsch dans les coulisses. Les deux comédiens se bagarrent avec une telle ferveur que le metteur en scène, l'administrateur et plusieurs huissiers prennent des coups en essayant de les séparer. Tout se calmera néanmoins et, le 4 novembre 1960, le président de la République apparaît à la soirée de gala de Ruy Blas, qui établit au passage un record historique de recettes pour la Comédie-Française. La critique salue la prestation d'Oury – un peu triste, hiératique, très digne – mais Hirsch a finalement cédé son rôle à Jean Piat. On est encore loin de la comédie...

Mais, justement, Oury y pense déjà. Que raconte la pièce ? Un ministre, congédié à la demande de la reine, fait passer son valet pour son neveu revenant d'Amérique afin qu'il la séduise. Celle-ci sera alors répudiée par le roi qui rendra fortune et puissance au ministre en disgrâce. Voilà un superbe argument de comédie. Là où Victor Hugo dénoue l'intrigue par la

mort, Oury pense que l'on peut utiliser le gag. Or, à ce moment-là, il prépare *Le crime ne paie pas*, avec son cortège de vedettes et ses crimes terrifiants...

Le pitch, on l'a vu, lui est revenu dès qu'il a commencé à réfléchir à un troisième film avec de Funès et Bourvil. Celui-ci s'étant éteint alors qu'Oury et sa fille viennent de mettre le point final à leur scénario, et alors que Louis de Funès commence le tournage de *Sur un arbre perché*, *La Folie des grandeurs* apparaît comme un projet mort-né. Oury ne se résout pas tout à fait à l'abandonner, mais comment remplacer Bourvil, pour qui a été écrit le rôle de Blaze ? Et comment remplacer Bourvil quand Louis de Funès affirme ne pas imaginer tourner le film sans lui ? Une semaine après la mort de l'acteur, Gérard Oury est invité à une soirée. Simone Signoret est là, et il évoque devant elle l'impossibilité de remplacer Bourvil. Elle lui désigne Yves Montand qui, retenu par une autre conversation, leur tourne le dos : « Lui, il pourrait. » Comme toutes les bonnes idées, c'est d'abord une surprise pour le réalisateur. Mais si, en effet, Montand a surtout une image d'acteur habitué aux films graves ou « engagés » (*L'Aveu*, *Z*, *Le Cercle rouge...*), il a aussi prouvé un sens de la comédie incontestable, à Hollywood (*Le Milliardaire* de George Cukor avec Marilyn Monroe) comme avec Philippe de Broca (*Le Diable par la queue*).

Montand est enthousiaste. Oury voit bien comment faire évoluer le rôle de Blaze : dans le quotidien du valet comme dans ses rapports avec le beau sexe, il faut gommer sa bonhomie paysanne, moins appuyer sa naïveté, renforcer les effets de sa séduction naturelle. De plus, l'acteur admire Louis de Funès. Il se trouve une parenté avec lui, notamment dans l'expérience de la scène qui l'a lui aussi formé au rapport avec le public. Comme de Funès avait accompagné Oury chez Bourvil pour lui proposer *Le Corniaud*, Montand rend visite à son futur partenaire pour un premier contact. De Funès avouera plus tard : « Il a eu l'intelligence de venir me voir. Moi, je n'aurais pas fait un pas. Je n'osais pas. »

Tout est donc quasiment idéal quand Franco, le dictateur espagnol, entre en scène. Le film doit être tourné en Espagne, tant Oury n'imagine pas placer la cour royale hors de son décor « naturel ». Or, début décembre 1970 commence à Madrid le procès d'activistes de l'ETA. Montand vomit le régime franquiste et milite avec ardeur contre la peine de mort. Il annonce à Oury que si les Basques sont condamnés à mort, il n'ira pas tourner en Espagne. Autrement dit, *La Folie des grandeurs* ne se fera pas. Le 28 décembre, le verdict tombe : neuf condamnations à mort. Trois jours plus tard, cédant à la pression internationale, Franco gracie les condamnés. Le film est sauvé.

Il est vrai que, insensiblement, Gérard Oury glisse dans ses comédies de plus en plus de mots, de phrases, d'idées que l'on peut qualifier de

politiques. On n'en est pas encore à l'antiracisme militant des Aventures de Rabbi Jacob, mais quelques répliques de La Folie des grandeurs vont surprendre par leur violence, au premier rang desquelles le cri du cœur de Don Salluste lorsqu'il est congédié : « Qu'est-ce que je vais devenir ? Je suis ministre, je ne sais rien faire. » La phrase va faire mouche dans une France qui a l'impression d'être gouvernée par les mêmes hommes depuis 1958, même si elle a changé de président de la République. Et les échanges entre Blaze et le roi, lorsqu'ils jubilent d'imposer les riches, prennent une saveur toute différente dans la bouche d'Yves Montand, conscience de gauche du cinéma français.

« Don Salluste. – Remettez votre chapeau ! Vous êtes un grand d'Espagne, les grands se couvrent devant le roi.

Blaze. (il bouscule un passant) – Excusez-moi.

— Ne vous excusez pas. Ce sont les pauvres qui s'excusent. Quand on est riche, on est désagréable. »

Dialogue de Don Salluste (Louis de Funès) et Blaze (Yves Montand) dans La Folie des grandeurs.

Oury a donné un peu plus de nerf et de jarret à son personnage, dont la stature et la prestance ne convenaient plus à certaines scènes écrites pour Bourvil. Avec Yves Montand, Blaze s'abandonne sans doute plus à sa nature romantique. Et quelques détails du scénario jouent de la personnalité du nouveau Blaze, comme lorsque de Funès force Montand à marcher accroupi parce qu'il est trop grand pour être son valet.

Les décors ont été confiés à Georges Wakhevitch, qui habille les palais historiques et reproduira en studio maisons, châteaux et ruelles espagnoles. Les costumes s'inspirent ouvertement de Velasquez, jusque dans leurs outrances : pompons tombant du bord des chapeaux, fraises qui raidissent la silhouette et la démarche des hommes, empilement d'étoffes et de dentelles des tenues des femmes... Oury demande à son directeur de la photo Henri Decaë (qui vient de tourner Jo après avoir filmé Le Corniaud) de ne pas hésiter à forcer les couleurs, d'accentuer leurs oppositions... Et le chef de la seconde équipe de La Folie des grandeurs est simplement Jacques Besnard, le réalisateur du Grand Restaurant !

Le tournage commence le 19 avril à Almeria pour dix semaines en Espagne, puis retour à Paris pour six semaines en studio. Une fois de plus, le tournage est un tour de force logistique et technique entre Séville, Grenade et Tolède. Aux plus de cent acteurs et techniciens s'ajoute une vraie ménagerie : un chien saint-hubert, quatre dogues allemands, un perroquet qui parle trois langues, douze chameaux, des flamants roses, un âne, cinquante chevaux... Car cette Espagne du Siècle d'or ressemble souvent au Far West, ce qui va d'ailleurs poser des questions quant à la

musique du film.

En effet, Gérard Oury fait appel à une jeune star pop du moment, qui n'a jamais encore écrit pour le cinéma, Michel Polnareff. Celui-ci se souvient : « Je pense qu'il avait vu le spectacle Rabelais de Jean-Louis Barrault, dont j'avais fait la musique. Nous nous sommes bagarrés pour la musique de l'ouverture du film. J'ai fait une musique à contrepied de l'époque du film, une musique western dont je trouvais qu'elle élargissait la scène. Oury m'expliquait que Ruy Blas n'était pas John Wayne. Je lui répétais "mais, Gérard, je suis en train de te faire du super-Cinemascope, je suis en train d'agrandir ton écran !" Finalement, il a accepté et cette séquence est devenue si célèbre que, plus tard, pour *La Vengeance du serpent à plumes*, avec Coluche, Oury m'a demandé de refaire une musique de western pour la première scène – ce que je n'ai pas fait, évidemment. » Sur le fond, Polnareff a visuellement raison : les poursuites en carrosse ou à cheval sont tournées dans les décors naturels qui servent aussi, au même moment, au tournage du *Soleil rouge*, western de Terence Young avec Charles Bronson, Alain Delon et Toshiro Mifune.

La distribution de *La Folie des grandeurs* est très variée, comme toujours chez Gérard Oury. Peu d'habitues des tournages de de Funès, à part Paul Préboist. La révélation de *La Folie des grandeurs* sera Alice Sapritch, tragédienne qui n'a jamais encore joué la comédie. Son rôle de duègne veillant aux rigueurs de l'étiquette, et qui tombe éperdument amoureuse de Blaze, va la faire connaître du grand public et bouleverser sa carrière.

Oury, Jullian et Thompson ont encore écrit un film dense, riche en gags visuels et en nombre de décors et de situations. Il va atteindre une heure cinquante et son tournage est une aventure terriblement complexe. Certaines scènes, qui durent quelques secondes à l'écran, demandent des journées de réglages et de prises de vues éreintantes pour les acteurs. Quand Montand pousse Sapritch dans un bassin du palais, l'actrice est lestée de vingt à trente kilos selon les prises : sa robe et son appareil de jupons, sa coiffe pyramidale, ses bijoux et surtout, sous ses vêtements, plusieurs réservoirs remplis d'eau et soixante mètres de tuyaux percés de centaines de petits trous pour que l'eau gicle par une myriade de petits jets quand elle s'assied pour écouter Blaze... Pierre Durin, l'homme des pétards-boulons de la 2CV du Corniaud, tente de réchauffer l'eau où plongera Alice Sapritch, en versant sous une cloche des centaines de litres d'eau chaude. Normalement, cette eau ne doit pas se refroidir avant quelques dizaines de secondes quand on retirera la cloche, juste avant qu'Oury crie « action ! ». Eh bien si... elle refroidit ! Et Alice Sapritch est condamnée au bain glacé. En revanche, pour les plans suivants, lorsqu'elle revient trempée vers Blaze et l'écoute parler derrière la haie, ce sont des arrosoirs d'eau tiède qu'on déverse sur elle pendant toute une journée.

Le clou de son rôle dans le film est évidemment sa grande scène de séduction, lorsqu'elle se lance dans un strip-tease lascif devant Yves Montand. Pendant quelques semaines, avant le tournage, la tragédienne a pris des cours d'effeuillage avec une spécialiste du genre, Sophie Palladium du Crazy Horse Saloon. Les leçons ont été efficaces et elle se déshabille avec des mines et des poses félines qui comblent le réalisateur. Mais il manque le « coup de cul » auquel tient Oury, le petit boum boum de gauche à droite qui fait écarquiller les yeux de Blaze. Une prise, deux prises, trois prises, quatre prises... et ce n'est toujours pas ça. La comédienne n'arrive décidément pas à trouver la bonne expression du fessier, à la fois bravache, aguichante et décidée. La production a les moyens : un coup de fil et, le lendemain, Sophie Palladium arrive de Paris. Elle enfle la culotte bouffante d'Alice Sapritch, « action ! » et en deux prises Gérard Oury a son « coup de cul », bien que les deux femmes n'aient pas du tout la même morphologie. A la sortie du film, dans les salles de cinéma, l'effet est délicieux sans que l'on ne remarque rien de curieux. Au temps du DVD et de l'arrêt sur image, on constate facilement aujourd'hui que l'arrière-train qui étourdit Blaze change de dimensions d'une image à l'autre.

C'est lorsque l'on filme les plans avec Yves Montand que survient un des seuls incidents du film : Alice Sapritch doit lui sauter au cou pour lui mordre l'oreille. A la quatrième prise, peu habituée aux scènes d'amour et mesurant mal l'expression de sa passion, elle griffe le cou de son partenaire jusqu'au sang. Subite crise de rage de Montand. Il n'y aura pas de cinquième prise. C'est la prise à la griffure qui, au montage, sera retenue pour le film.

En revanche, Louis de Funès et Yves Montand s'entendent sans nuages sur le tournage. Si l'un est plus urbain et l'autre plus réservé, ils ont la même morale de travail, également méticuleux, patients, rigoureux. Comme de Funès lorsqu'il doit danser dans un de ses films, Montand s'est soumis de bonne grâce à des semaines de cours pour être aussi naturel que possible lorsqu'il doit manifester de tout son corps sa passion pour la reine.

Surtout, les deux acteurs ont le même rythme sur un plateau, ont l'un et l'autre besoin d'un certain nombre de prises pour trouver l'exacte intonation, l'expression parfaite. Paradoxalement, ils improvisent peu. D'ailleurs, il va courir une légende selon laquelle la scène du réveil de Don Salluste au son des doublons agités par Blaze (« Il est l'or, Monseigneur ! ») a été improvisée par les deux acteurs ; il n'en est rien, elle a été écrite telle quelle avant le tournage. La Folie des grandeurs est peut-être, d'ailleurs, le film d'Oury avec de Funès dans lequel son acteur manifeste le moins évidemment sa liberté d'invention par rapport au scénario. Il est vrai que jamais le réalisateur ne s'est lancé dans un tournage aussi complexe. Et il a écrit son scénario avec l'expérience de deux grands films avec de Funès, et en sollicitant régulièrement son avis.

*

* *

Le tournage s'achève fin août, après plus de quatre mois de prises de vues. Albert Jurgenson est déjà au travail pour un des plus complexes chantiers de sa carrière de monteur. Mais la pression monte déjà dans les médias, alléchés par l'habile Georges Cravenne, qui préside à la promotion du film. L'ampleur des moyens dont a disposé Gérard Oury donne le tournis à la presse. Mais c'est un vertige vertueux. Il est significatif que L'Humanité-Dimanche parle d'« un film de riche dans un cinéma pauvre qui doit, coûte que coûte, arracher le spectateur à son fauteuil-télé ». L'hebdomadaire communiste se félicite que La Folie des grandeurs « sorte dans 120 salles en même temps (expérience sans précédent), et bénéficie d'une publicité adéquate. C'est une façon comme une autre de "violenter" le public en lui redonnant le goût de retourner dans les salles obscures ».

« Parfois, j'ai plus de plaisir dans un film d'Oury que dans un film de Resnais. (...) Dans Mélo, par exemple, qui est un film que j'aime beaucoup en tant que spectateur, j'ai eu très peu de liberté d'intervention, puisqu'il était tourné en plans-séquences. Je peux dire que j'ai eu moins de plaisir à le monter qu'à monter, disons, La Folie des grandeurs. » Albert Jurgenson, Pratique du montage, Femis, 1990.

« Feydeau chez Velasquez », s'extasie Robert Chazal dans France-Soir ; « Dans le genre farces et attrapes on a fait rarement mieux », se réjouit Claude Garson dans L'Aurore ; « C'est du cinéma de divertissement, de la bonne grosse blague, avec tous les trucs, les farces et attrapes imaginables et réalisables à coups de millions », écrit Michel Duran dans Le Canard enchaîné. L'influent Georges Charensol des Nouvelles Littéraires note qu'Yves Montand « n'est pas du tout écrasé par son partenaire Louis de Funès ; ce qui, vous le devinez, constitue une sorte d'exploit ». Certains critiques passent même rapidement sur de Funès pour s'attarder sur la finesse et l'efficacité de jeu de Montand. D'autres, comme François Nourissier dans L'Express, ont une lecture assez neuve de son personnage : « A son habitude, il éructe, vibronne, trépigne, gargouille, couine, raille, grince, rampe, courtise, terrorise et même, et surtout : il rêve... Ministre tout-puissant ou concussionnaire ruiné, Salluste ne fait que rêver. Selon les moments : d'or, de vengeance, de complots ou de nouvelles grandeurs. » Et il ajoute, à propos d'Oury et de son interprète : « Permettre à un monstre bientôt sacré de gravir un nouveau degré dans son escalade de lui-même et de la bouffonnerie, c'est une ambition honorable. »

« La surprise est de taille. On nous parlait d'une comédie inspirée de Victor Hugo, d'une Espagne sortie des tableaux de Velasquez, d'un délire à la Cecil B. de Mille. De quoi imaginer à la fois le meilleur et le pire. Ce que l'on découvre dans cette Folie des

grandeurs est beaucoup plus personnel et plus inattendu : un conte voltairien issu de l'imagination d'un homme bien né, c'est-à-dire d'un être libre, au zénith de son pouvoir d'expression. Pour une fois, Gérard Oury veut bien se raconter lui-même et non seulement faire rire. (...) Le scénario (...) est habité par l'esprit de notre temps. Les contradictions, les injustices, les cocasseries de notre société, on les retrouve illustrées avec espièglerie dans ce film frondeur qui sait pratiquer la satire sans hargne ni méchanceté. (...) Il restait, entre les slogans contestataires ou une amertume à la Jean Anouilh, une voie à trouver : non pas celle du rire farceur, mais celle du sourire malicieux et railleur. » Henry Chapier, *Combat*, 9 décembre 1971.

Mais quelques articles dubitatifs douchent la sérénité de l'équipe. Louis Chauvet, dans *Le Figaro*, après avoir écrit que « de Funès, un peu gêné aux entournures, ne présente pas ici des morceaux de bravoure délirants mais (...) fait à point nommé ce qu'on attend de lui », conclut : « Les inconditionnels de Louis de Funès riront à tout coup. Au-delà des inconditionnels, mystère. » Jean de Baroncelli, dans *Le Monde*, s'interroge : « le cadre n'est-il pas trop lourd pour ce qu'il renferme ? » avant de rappeler que « le plus beau feu d'artifice du monde a besoin, pour exploser, d'une petite étincelle. Cette petite étincelle dont la lueur n'est pas toujours perceptible dans cette Folie des grandeurs qui, pour le reste, a tout pour plaire ».

Rarement, d'ailleurs, on a vu autant de pertinence à la formule inventée par *Télérama* : deux critiques du journal s'affrontent par des articles vigoureusement pour et contre le film, présentés après une interview de Gérard Oury qui expose son credo d'un cinéma populaire sans complexes mais sans concessions. Le réalisateur est en confiance et même plutôt offensif quand on lui reproche son cinéma commercial : « Commercial ? Cet adjectif stupide me fait bondir ! Il ne signifie rien sinon que le public va voir ces spectacles. Quelle est l'ambition d'un auteur depuis Euripide jusqu'à Anouilh ou Pinter ? Qui rêve de jouer ses œuvres devant des chaises vides ? (...) Faire des films à messages est une mode. Moi, je n'ai qu'un message, celui du rire. Quand les hommes rient, ils ne sont pas méchants. »

La sortie de *La Folie des grandeurs* est prévue depuis des mois pour la deuxième semaine de décembre 1971, en ordre de bataille pour les fêtes de fin d'année. Un film sans sexe, sans violence, à la fois comique et porté par des réputations incomparablement sérieuses (Victor Hugo et Yves Montand), cela mérite une belle combinaison de onze salles à Paris et périphérie (Ambassade, Berlitz, Bosquet, Montparnasse, Pathé-Orléans, Images et Luxembourg 2 à Paris, C2L à Versailles, Artel à Nogent, Belle-Epine à Thiais, Tricycle à Asnières), ainsi que près de cent dix cinémas de province en première et deuxième semaines. Une première place assurée ? Il se trouve que Walt Disney fait les mêmes calculs pour ses *Aristochats*, qui sortent dans douze salles de Paris et périphérie, dont le Rex aux 3 292 places.

Le dessin animé américain prend le meilleur sur la superproduction française : 154 971 entrées contre 117 998. Mais *La Folie des grandeurs* atteint des taux de remplissage remarquables, comme 64,3 % à l'Ambassade ou 61,6 % au C2L Versailles, alors que *Les Aristochats* ne font pas mieux que 51 % à l'Ermitage ou même 36 % au Rex.

Mais, la semaine suivante, Walt Disney tient bien, à 148 470 entrées, tandis que Gérard Oury décroche, avec 103 595 entrées dans maintenant treize salles. La troisième semaine d'exploitation est celle de Noël, traditionnellement favorable aux films « familiaux » : *Les Aristochats* s'envolent à 255 604 entrées (score jusqu'alors jamais atteint par un film en une semaine à Paris), *La Folie des grandeurs* remonte à 134 254 entrées, mais la deuxième place est tenue par *Les Bidasses en folie*. Les cinémas sont pleins : le Grand Pavois-Tribord remplit à 81,1 % avec le film de Claude Zidi et des Charlots, l'Ambassade à 76,6 % avec *La Folie des grandeurs*, le Mistral à 72,8 % avec *Les Aristochats*... Grande bataille du cinéma populaire dans laquelle sur-gissent aussi *Les Diamants sont éternels*, un James Bond avec Sean Connery, et *Lucky Luke*, adaptation animée des aventures du plus français des cow-boys.

Meilleures entrées à Paris, semaine du mercredi 8 au mardi 14 décembre 1971 :

1. – *Les Aristochats* (1^{re} semaine, 12 salles) : 154 971 entrées
2. – *La Folie des grandeurs* (1^{re} semaine, 11 salles) : 117 998 entrées
3. – *La Décade prodigieuse* (2^e semaine, 9 salles) : 35 949 entrées
4. – *Le Casse* (7^e semaine, 5 salles) : 21 575 entrées
5. – *Les Temps modernes* (réédition, 6^e se-maine, 3 salles) : 20 843 entrées

En quatre semaines, en comptant celle du jour de l'an, la messe est dite : un total de 753 869 entrées à Paris pour *Les Aristochats* et de 476 603 pour *La Folie des grandeurs*. Le film d'Oury atteindra les 917 949 entrées en seize semaines d'exclusivité parisienne, et 5,56 millions pour toute sa première exploitation. Moins que *La Grande Vadrouille* et *Le Corniaud*, mais 13 000 de mieux que *Le Cerveau*. Un grand beau succès, mais rien encore d'historique. Au classement des films sortis en 1971, *La Folie des grandeurs* n'occupe que la quatrième place et Jo, la douzième.

Mais de Funès est heureux. Il laisse entendre qu'il n'a plus envie, au cinéma, que de travailler avec Gérard Oury. Et que son gros bonheur des mois, sinon des années à venir sera sur scène. Car, après mille sollicitations repoussées, dont quelques projets d'*Avare* tout au long des années 60, il a

signé pour une reprise d'Oscar. Si, au cinéma, il n'a pas retrouvé tout le lustre qu'il a connu, le retour de Louis de Funès au théâtre constitue l'événement de la saison.

*

* *

C'est pendant que Gérard Oury travaillait au montage de *La Folie des grandeurs* que Louis de Funès a signé avec Jean-Michel Rouzière, le directeur du théâtre du Palais-Royal, pour une reprise d'Oscar. Le contexte n'est pas le même que dix ans plus tôt : c'est en star qu'il aborde son retour au théâtre. Il n'est pas question que l'acteur aille souper le soir incognito dans une brasserie en face de la gare Saint-Lazare, aucun metteur en scène n'osera s'opposer à son jeu vorace et surtout 6 122 041 spectateurs ont vu le film Oscar.

L'ami Pierre Mondy est choisi pour mettre en scène la pièce dans un décor demandé à Georges Wakhevitch, et directement inspiré de ce qu'il avait déjà réalisé pour le film d'Edouard Molinaro. Mondy a créé le rôle de Bertrand Barnier, il a mis en scène de Funès au théâtre, ils sont tous deux très bons camarades mais il avoue aujourd'hui : « Il ne s'agissait pas de diriger Louis, mais d'accorder la troupe à Louis. Je ne me voyais pas lui dire quoi faire : il s'agissait de mettre la troupe dans la formule d'Oscar joué par Louis. »

Une partie des comédiens retrouvent Louis de Funès : les inamovibles Mario David et Germaine Delbat, ainsi que Maria Pacôme qui avait été madame Barnier pendant la tournée Karsenty de 1959. Guy Bertil vivant aux Etats-Unis, c'est un nouveau jeune homme, Gérard Lartigau, qui prend le rôle de Christian Martin, et Laurence Badie sera peut-être la plus extravagante des Bernadette de l'histoire de la pièce. Répétitions menées tambour battant. De Funès retrouve des automatismes datant de 1961-1962, augmentés des trouvailles du film et retravaillés avec son expérience de comique européen numéro un.

La première représentation, le 3 décembre 1971, est un événement amical et parisien. On voit à la porte de sa loge Jean-Paul Belmondo, Tino Rossi, Eddie Barclay, Nicole Croisille, Michèle Morgan, Gérard Oury, Alice Sapritch – *La Folie des grandeurs* doit en effet sortir le 8. Comme dix ans plus tôt, la critique rend les armes avec des exclamations joyeuses. « Le triomphe de Polichinelle », titre Pierre Marcabru dans *France-Soir*. « Ce n'est pas une pièce mais plutôt un one-man show », constate André Ransan dans *L'Aurore*. « Le rire se fait hurlement de scenic railway, cri de toboggan, devant cette rage écervelée, devant ce tour de force, ce

prodige de minutie et d'énergie, devant cette conquête de chaque soir, stupéfiante », note Bertrand Poirot-Delpech dans *Le Monde*. Dans *Le Figaro*, l'article de Jean-Jacques Gautier (illustré d'une caricature du jeune Cabu) célèbre « une série de gesticulations, de singeries, de clignotements, des distorsions absolument fantastiques, qui font penser aux déformations des personnages de Jérôme Bosch et du vieux Brueghel, avec des nez qui s'étirent, des oreilles élastiques, des yeux saillants, des bouches dilatées à l'excès, des trompes comme dans les cauchemars ou la folie vue à travers les inventions du poète ».

Le public hurle, barrit, hennit de plaisir devant le tourbillon. Car Louis de Funès se libère vraiment – sur le plateau et en dehors. Il refuse tous les projets de film qu'on lui apporte, se réservant pour le prochain projet de Gérard Oury et conservant toute son énergie pour le théâtre. Là, il distance très vite tout le reste de la troupe, ajoute encore et toujours des effets, des mimiques, des gestes, des apartés mimés. Jusqu'à la fin de la saison, c'est un triomphe absolu. Il faut réserver des semaines à l'avance. Pour pouvoir accueillir les personnalités du Tout-Paris qui s'y prennent au dernier moment, on ajoute des chaises dans les allées du parterre. L'entreprise est formidablement profitable : le prix des places augmente à mesure que l'on avance dans la saison.

« De Funès ne se donne pas, il se projette. Il attaque, il bondit, il force toutes les serrures. La salle, surprise, ne résiste pas. Il tire les rires comme d'autres arrachent des cris. Il déploie le plus prodigieux effort physique qui se puisse imaginer. Il se bagarre, danse comme un boxeur, accélère son rythme, et gagne par K.-O. Le public demande grâce : il est mort de rire. De Funès sourit, salue et rentre chez lui. C'est le triomphe de Polichinelle, d'un personnage exaspéré, tendu et inhumain, automate dérégulé, mécanique, saccadé, et qui traverse le gentil vaudeville de Claude Magnier comme un cyclone, indifférent à tout ce qui n'est pas ses tourbillons et ses tempêtes. » Pierre Marcabru, *France-Soir*, 5 décembre 1971.

Et c'est l'orage de rire chaque soir. La tirade des nez est devenue légendaire et s'est encore étirée, de Funès retient le rideau à la fin du premier acte en finissant à quatre pattes pour nettoyer par terre... Pierre Mondy : « Le téléphone était sur un guéridon côté jardin. Louis prenait le téléphone et venait téléphoner pratiquement au centre de la scène, en tirant sur le fil, parce qu'il ne supportait pas que le public des corbeilles et des balcons à jardin puisse ne pas le voir. »

Claude Pompidou, épouse du président de la République, vient voir Oscar et, dans les loges, invite Louis de Funès à venir jouer à l'Élysée. Alors, le 1^{er} mars 1972, dans la petite salle des fêtes du Palais, une représentation exceptionnelle est donnée devant le gouvernement au grand complet.

Au printemps, de Funès hésite à s'engager pour une seconde saison avec Oscar, puis finalement y consent, ne se sentant pas encore prêt à monter

L'Avare, son projet perpétuellement repoussé. Maria Pacôme jette l'éponge à la fin de la saison. « Louis jouait seul », dira-t-elle plus tard. Pierre Mondy confirme : « Quand sa femme va faire une gaffe et qu'il dit "notre fille, la cadette", il saute à la marelle, il joue du tambour, il se tire sur les nattes... Et de soir en soir, il ajoute, il ajoute... Et Maria se retrouve plantée là en attendant que ça finisse. » Les critiques remarquent – avec parfois une nuance d'ironie – combien elle peut paraître calme et effacée auprès de son ouragan de partenaire. « Maria Pacôme, dont le calme inhabituel ajoute au comique de gesticulation de de Funès », note *Le Monde* ; « Maria Pacôme qui apparaît, face à de Funès, comme un monument de sobriété », pique *La Croix*. Et elle ne supporte guère, justement, d'être un monument de sobriété...

Pour la rentrée d'automne 1972, autre changement de distribution : Olivier de Funès remplace Gérard Lartigau dans le rôle de Christian Martin. Son père l'incitait depuis longtemps à tâter de la scène : « C'est là qu'on apprend à connaître le public pour lequel on joue au cinéma, c'est là qu'on rectifie le tir. L'école du cinéma, c'est le théâtre », disait Louis de Funès dans une interview à la sortie de *Sur un arbre perché*. Tout l'été, le jeune acteur apprend son rôle dans une pièce du château de Clermont. Ensuite, son père lui explique les grandes lignes de sa propre expérience de la scène, et notamment une leçon apprise de Pierre Brasseur pendant les représentations d'*Ornifle* : de Funès passe toujours un quart d'heure avant la représentation sur le plateau ; il ne s'agit pas de se pénétrer du personnage mais de se familiariser avec l'espace de la scène, dans lequel les déplacements doivent être parfaitement naturels.

Le jeune homme n'est ni plus ni moins éclipsé que ses autres partenaires par l'abattage phénoménal de Louis de Funès. Pendant presque quatre mois, il va donner la réplique à son père tout en continuant à prendre des leçons de pilotage. Quand le rideau tombe sur la pièce peu après les fêtes du nouvel an 1973, il abandonne définitivement la carrière de comédien. Il accomplira son rêve d'enfant et sera pilote de ligne.

Louis de Funès atteint donc la 300^e. Mais après la dernière représentation, le 7 janvier 1973, la direction du théâtre du Palais-Royal voit les affaires sereinement : à Oscar succède à l'affiche le retour de Jean Poiret et Michel Serrault dans *La Cage aux folles*.

Une idée de Raymond Devos...

Dans la première moitié des années 70, Jean-Marie Poiré envisage un film avec Raymond Devos. Le comédien-poète doit en jouer le premier rôle mais il travaille aussi au scénario. Le jeune scénariste se rend tous les jours pendant deux mois à Saint-Rémy-lès-Chevreuse, chez Devos, pour

développer l'histoire et les personnages. L'argument est extravagant, comme on s'en doute chez le virtuose jongleur de mots. « Il s'agissait de l'histoire d'un commissaire de police qui trompe sa femme avec des prostituées, se souvient Poiré. Mais à chaque fois, la prostituée est retrouvée assassinée le lendemain et il doit enquêter sur ces crimes. Or, elles sont toutes étranglées avec ses propres cravates. Il se souvient où chacune a été achetée ou qui la lui a offerte, et ainsi de suite... Le commissaire est de plus en plus étonné, et ne comprend pas tout de suite que c'est sa femme qui commet ces assassinats. »

Mais c'est Devos lui-même qui va mettre fin à l'aventure. « Il a laissé tomber en écrivant les dialogues. Il n'arrivait pas à écrire autre chose que du Devos pour tous les rôles. Que son personnage parle comme il parlait dans ses sketches, c'était normal. Mais la concierge devait parler comme une concierge et les autres flics comme des flics, ce que Devos n'arrivait pas à faire. Tous ses personnages lui ressemblaient, ce qui faisait perdre tout intérêt à son propre rôle. » L'homme de scène va avoir un geste rare dans le monde du cinéma, raconte le futur réalisateur des *Visiteurs* : « Il m'a dit qu'il était désolé que j'aie travaillé tout ce temps-là sans être payé. Pour me dédommager, il m'a dit que je pouvais conserver le scénario et en faire ce que je voulais. »

Ancien assistant sur Oscar d'Edouard Molinaro, le fils du producteur Alain Poiré a conservé de très cordiales relations avec Louis de Funès. Il organise un déjeuner avec l'acteur et Georges Lautner, réalisateur qu'il pressent pour réaliser le film et qui connaît l'acteur depuis des lustres. « Le déjeuner s'est assez mal passé. Quand je lui ai expliqué le scénario, il s'est soudain refermé, se souvient Jean-Marie Poiré. Il était ulcéré : il ne voulait en aucun cas tourner dans un film dans lequel il trompait sa femme. Il n'a pas voulu aller plus loin dans la discussion sur le projet. Pour lui, qu'on lui ait proposé ce rôle était déjà choquant. »

22. – Les crocodiles

(Les Aventures de Rabbi Jacob et La Valse des toréadors, 1973-1975)

La Folie des grandeurs n'est pas sorti depuis une semaine que, en décembre 1971, de Funès et Oury parlent déjà des Aventures de Rabbi Jacob, qu'ils pensent tourner entre Paris, New York, Tel-Aviv et la Jamaïque à partir du 1^{er} mars 1973. Pour l'instant, le héros sera conduit par les circonstances à vivre en compagnie de trois rabbins, dont l'un pourrait être Charles Denner.

Gérard Oury travaille le scénario avec sa fille Danièle Thompson et le rabbin Josy Eisenberg. Celui-ci anime l'émission religieuse juive à la télévision, « A Bible ouverte » et, au-delà de ses conseils techniques et spirituels sur la communauté juive, se révèle un excellent partenaire pour l'écriture comique. En décembre 1972, Oury ouvre largement son casting : par voie de presse, il se lance à la recherche d'« un Arabe de 30 ans, beau, viril, chaleureux et plein d'humour qui doit être le contrepied absolu du personnage de Louis de Funès », ainsi que d'« une vieille dame juive de 70 ans, à l'accent yiddish, pittoresque et charmante, qui régente avec autorité sa famille et son petit monde (les candidates peuvent téléphoner : Margot Capelier, ANJ.8.93) ».

Une fois de plus, Gérard Oury semble s'être inspiré de l'actualité. Comme il y a l'affaire Angelvin aux racines du Corniaud, il y a de l'affaire Ben Barka au commencement des Aventures de Rabbi Jacob. Le 29 octobre 1965, devant la célèbre brasserie Lipp, sur le boulevard Saint-Germain, l'opposant socialiste marocain Mehdi Ben Barka est enlevé par des policiers français agissant, en compagnie de truands, pour le compte des services spéciaux de Rabat. Le cadavre ne sera jamais retrouvé mais l'affaire suscitera tout au long des années 60-70 interrogations, accusations et spéculations diverses, auxquelles le scénario d'Oury fait plusieurs fois allusion.

Un industriel parisien, Victor Pivert (Louis de Funès), rentre de vacances pour marier sa fille, dans sa voiture conduite par son chauffeur Salomon (Henri Guybet). A la suite d'un accident, il se dispute avec lui et le renvoie. Seul dans la nuit, il échoue dans une usine de chewing-gums isolée dans la campagne. Il tombe sur le « tribunal contre-révolutionnaire » qui juge

Mohammed Larbi Slimane, leader d'opposition d'un pays arabe (Claude Giraud), qui fait face aux agents secrets qui l'ont enlevé le jour même et sont dirigés par le sinistre colonel Farès (Renzo Montagnani). Pivert est entraîné dans sa fuite par Slimane, qui se rend à l'aéroport d'Orly pour essayer de prendre un avion. La police française étant sur leur piste, ils dépouillent de leurs vêtements un rabbin et son secrétaire. Mais ils croisent la famille française d'un rabbin qui vient d'arriver par l'avion de New York (Marcel Dalio), qui les entraîne vers le quartier ashkénaze de Paris. Désormais, Pivert et Slimane se font passer pour Rabbi Jacob et Rabbi Zeiligman, et sont emmenés rue des Rosiers, où tous les Juifs du quartier leur font un accueil enthousiaste. Mais Pivert est reconnu, sous son déguisement, par son chauffeur Salomon, qui va se faire leur complice. Poursuivi par un inspecteur de police zélé et obtus (Claude Piéplu), pourchassé par Farès, menacé par Slimane, Pivert doit adopter l'attitude d'un rabbin orthodoxe, malgré ses profondes tendances racistes et antisémites. Lorsque, enfin, Pivert peut foncer aux Invalides pour le mariage de sa fille, Slimane et lui sont enlevés par Farès. Or on apprend que, dans leur pays, un coup d'Etat vient d'avoir lieu : Slimane est devenu président. Et il s'envole vers son nouveau destin en enlevant la fille de Pivert (Miou-Miou) à son fiancé.

Gérard Oury n'a jusqu'à présent jamais fait peser autant de responsabilités sur Louis de Funès. Dans *Les Aventures de Rabbi Jacob*, il est presque continuellement présent à l'écran, alors que dans *Le Corniaud*, *La Grande Vadrouille* et *La Folie des grandeurs*, l'action suivait d'autres personnages (Bourvil, les aviateurs anglais, Yves Montand...). Une fois de plus, la succession des situations va le conduire à développer une impressionnante série d'humeurs et de couleurs de jeu, même si le scénario n'exige pas directement un jeu dramatique. Au contraire, même, Oury cherche à faire passer un message humaniste sans se départir de son ton de comédie. On retiendra évidemment l'exclamation de Pivert à son chauffeur et au fuyard arabe : « Salomon, Slimane, vous ne seriez pas un peu cousins, par hasard ? » Mais le dialogue est aussi semé de réflexions acides sur les relations de la France et du tiers-monde, sur la diplomatie pétrolière, sur les actions des services secrets. Dans les instants qui pré-cèdent l'enlèvement de Slimane au café des Deux Magots, à Saint-Germain-des-Prés, un sbire de Farès s'exclame : « Mon colonel, on ne peut pas l'enlever comme ça, en plein Saint-Germain-des-Prés, ça a déjà été fait. » Cette réplique, à la sortie du film, fera s'écrouler de rire les spectateurs au courant de l'affaire Ben Barka.

*

* *

La préparation très précise du film a duré des mois dans les bureaux de la production, boulevard Malesherbes. L'équipe technique regroupe l'élite du métier : Albert Jurgenson au montage, Bernard Stora comme chef de la seconde équipe... Celui-ci se souvient d'« un travail immense et très joyeux. Tout était compliqué à réaliser, exigeait beaucoup d'énergie et de travail. Oury racontait souvent les gags à l'équipe, dans les bureaux. Mais il était aussi d'une exigence incroyable sur les solutions qu'il fallait trouver pour les filmer. Un mélange de brainstorming et de folie douce ». Ainsi Stora passera-t-il des jours et des semaines à trouver le bon lac pour filmer le plongeon de la voiture et du bateau de Victor Pivert : un plan filmé plus d'un mois après la fin du tournage, quelques semaines avant la sortie en salle des Aventures de Rabbi Jacob.

Oury a rassemblé une belle distribution, avec Suzy Delair en épouse de Pivert, Marcel Dalio dans le rôle du vrai Rabbi Jacob, la jeune Miou-Miou dans le rôle de la fille de Pivert, Jean Herbert en neveu de Rabbi Jacob. Pendant tout le tournage, c'est avec lui que de Funès travaille les intonations de l'accent yiddish, encourageant son cadet à travailler sur cette spécificité. Quelque temps plus tard, il abandonnera le nom de Jean Herbert, deviendra Popeck et se lancera dans une belle carrière de one-man show.

Pour le rôle de Salomon, neveu du vrai Rabbi Jacob et chauffeur de Victor Pivert, Gérard Oury a choisi un acteur au nez un peu fort, mais nullement juif. Henri Guybet raconte : « J'avais tourné deux films pour Georges Lautner et j'étais un des piliers du Café de la Gare avec Coluche et Romain Bouteille. Margot Capelier m'a envoyé voir Gérard Oury pour un rôle et je m'attendais à faire deux ou trois jours de tournage. La première chose que m'a dite Oury a été : "Excusez-moi de vous poser cette question, êtes-vous juif ?" Je lui ai répondu : "Non, mais ça peut s'arranger très vite." Ça ne l'a pas fait rire du tout et je me suis aperçu que cet homme qui faisait des films comiques n'avait aucun sens de l'humour au premier degré. Il m'a répondu : "Je vous pose cette question parce qu'il faut parler hébreu." Il m'a fait lire la fameuse scène de la voiture et m'a dit qu'il donnerait sa réponse deux ou trois jours plus tard. On m'a rappelé et, à la production, on m'a remis le scénario. Je l'ai feuilleté dans le métro et je me suis rendu compte que mon personnage était presque partout. J'ai eu un frisson dans la colonne vertébrale en me disant "putain, on m'a donné un vrai rôle !" La seule chose qui a bougé, c'est la scène de "Salomon vous êtes juif ?" Elle était écrite et, avant de la tourner, Oury s'est installé à l'arrière de la voiture et on l'a un peu réimprovisée en répétant puis tournée avec quelques changements. Quand j'étais tout jeune et que je rêvais d'être acteur, je voyais Drôle de drame et la fameuse scène "Bizarre vous avez dit bizarre" entre Louis Jouvet et Michel Simon. Pendant le tournage, je ne me suis pas rendu compte que c'était une scène aussi forte. C'est plus tard, avec les

gens qui m'arrêtaient dans la rue en me parlant en yiddish, que je l'ai réalisé. Avec ce film, je suis devenu le premier goy ashkénaze. »

« Victor. – Vous avez vu, Salomon ? Ils ont des voitures, maintenant. Ils ont des Rolls blanches, les Noirs.

Salomon. – En tout cas, c'est pas à Monsieur que ça risquerait d'arriver.

— Quoi donc ?

— Que mademoiselle épouse un Noir.

— Qu'est-ce que ça veut dire, ça ?

— Que Monsieur est peut-être un peu raciste ?

— Raciste, moi ? Non, je ne suis pas raciste. Dieu merci, Antoinette épouse un Français, bien blanc. Il est même un peu pâlot, vous ne trouvez pas ? Avec ses petits boutons...

— Et son cheveu sur la langue.

— Il a un cheveu mais il est riche. Riche comme moi, catholique comme tout le monde.

— Pas comme tout le monde, Monsieur. Parce que moi, par exemple, je suis juif.

— Vous êtes juif ? Comment Salomon, vous êtes juif ? Salomon est juif. Oh !

— Et mon oncle Jacob qui arrive de New York, il est rabbin.

— Mais il est pas juif ?

— Ben si !

— Mais pas toute votre famille ?

— Si !

— Ecoutez, ça ne fait rien, je vous garde quand même. »

Dialogue entre Victor Pivert (Louis de Funès) et son chauffeur Salomon (Henri Guybet) dans *Les Aventures de Rabbi Jacob*. Les répliques ajoutées lors du tournage sont en italiques.

Le 15 mars, Louis de Funès reçoit des mains de Gérard Oury les insignes de chevalier de la Légion d'honneur, au cours d'une cérémonie pendant laquelle on évoque aussi la mémoire de Bourvil. Quelques jours plus tard, le 19 mars, de Funès commence le tournage des *Aventures de Rabbi Jacob* à Billancourt. Les séquences dans l'usine de chewing-gum constituent un tour de force. La pâte verte de la cuve dans laquelle va tomber Louis de Funès doit être à la fois visqueuse, liquide, non toxique,

d'une couleur stable... Une gageure pour des responsables d'effets spéciaux qui mélangent eau, glucose, farine de gruau et colorants pour remplir une cuve de cinq tonnes. Or, la nuit après le tournage des premières scènes, le liquide fermente, déborde de sa cuve, se répand sur le sol et envahit le plateau voisin où a été monté le décor de synagogue... En quarante-huit heures, tout est nettoyé et de Funès peut plonger dans le chewing-gum Le Yankee.

Répetons-le : Oury est un cinéaste méticuleux, qui n'hésite pas à reprendre des dizaines de fois chaque prise, et d'autant plus volontiers qu'il sait que de Funès met du temps à donner le meilleur de son jeu. Alors le tournage des scènes à chewing-gum va durer trois semaines ! Trois semaines pendant lesquelles Louis de Funès plonge dans la cuve, ou est douché, enduit, badigeonné de la fameuse pâte verte. Passe encore pour les scènes de l'usine, tournées à l'abri du studio. Mais quand, deux mois plus tard, il passe à la poursuite entre l'usine et le lac, on se rend compte que le sucre contenu dans la préparation attire des nuages d'abeilles, guêpes, mouches et insectes divers...

En avril, la lourde équipe d'Oury se déplace à l'aéroport d'Orly. Le scénario prévoit notamment quelques incursions dans le ventre de l'aérogare, lorsque Victor Pivert est entraîné par le réseau des tapis roulants convoyant les bagages. Pour cela, il faut tourner la nuit, lorsque le trafic est interrompu, pour remettre en marche le diplodocus, tel que l'appelle le personnel d'Orly. Quelques dizaines de secondes d'images trépidantes et encore de gros efforts physiques pour Louis de Funès, qui porte un épais rembourrage sous son costume de chef d'entreprise : le tapis roulant défile à quatre-vingt-dix mètres par minute et les chutes sont rudes. Mais il faut tourner aussi le jour, dans un aéroport en pleine activité dans lequel chaque plan doit être conçu pour ne pas entraver le va-et-vient constant des passagers.

En juillet, l'équipe se rend à Vézelay pour tourner dans un étang des alentours la scène au cours de laquelle Pivert et Salomon remorquent bateau et voiture, les pieds dans l'eau et sous la pluie. Il fait grand beau temps et les lances d'incendie des pompiers sont mises à contribution. Emotion intense pour de Funès et Oury, logés à l'hôtel du Lion d'Or, comme pour La Grande Vadrouille, sept ans plus tôt. Or on donne au réalisateur la chambre qu'occupait Bourvil. Il allume son petit poste de radio en vidant sa valise et entend soudain la voix de son ami qui chante un de ses titres les plus émouvants, La Tendresse (« On peut vivre sans la gloire/Qui ne prouve rien/Etre inconnu dans l'histoire/Et s'en trouver bien/Mais vivre sans tendresse/Il n'en est pas question »). On frappe alors à sa porte : c'est Louis de Funès. Oury écrira plus tard : « Il s'adosse à la porte, très pâle. Lui aussi a reconnu la chambre, entendu la voix d'André. De Funès ne dit rien. Moi non plus. Si un ange passe, quel

*

* *

Gérard Oury ne cache pas qu'il cherche avec son film à faire réfléchir les spectateurs sur les ressorts du racisme. Réfugié en Suisse pendant la guerre, il a échappé à l'Holocauste et, même s'il est plutôt discret en général sur cette question, il appartient à une génération pour qui l'antisémitisme a été au sens propre un danger mortel. Alors que le Moyen-Orient est entraîné depuis des années dans une spirale de violence et de haine qui semble infinie, il rêve tout haut à l'union des hommes de bonne volonté.

Si – on va y revenir – *Les Aventures de Rabbi Jacob* sera bien compris comme un plaidoyer pour la tolérance et la paix, Oury comme de Funès ne prévoient pas que la scène qui le symbolisera pour la postérité est une scène de danse dans laquelle le raciste Victor Pivert se laisse entraîner dans la liesse de jeunes Juifs. Dans les premiers états du scénario des *Aventures de Rabbi Jacob*, Victor Pivert ne danse pas. Gérard Oury et Danièle Thompson prévoient d'abord que, dans un morceau de bravoure assez classique, il joue du violon comme le vrai Rabbi Jacob (il est même prévu trois heures de cours de violon par jour pendant un mois et demi, d'après la presse). Mais Margot Capelier, la plus célèbre directrice de casting du cinéma français, fait la rencontre d'un jeune musicien et danseur de vingt-deux ans, qui revient de plusieurs années de kibboutz en Israël. Né en Algérie et arrivé en France à l'âge de trois ans, Ilan Zaoui dirige la troupe de danse Kol Aviv, pour laquelle il règle des ballets d'inspiration israélienne, judéo-yéménite ou hassidique. Elle voit son spectacle puis y fait venir Gérard Oury qui, aussitôt, est persuadé que Pivert, sous le shtreimel et le caftan de Rabbi Jacob, doit danser dans la rue des Rosiers. La scène prend place dans le scénario et, le 13 mars 1973, trois jours avant le début du tournage du film, le réalisateur, son interprète et leurs deux compagnes se retrouvent dans un studio de danse du VI^e arrondissement où Ilan Zaoui et ses danseurs leur présentent le ballet hassidique qui figurera dans le film. Enthousiasme de Louis de Funès qui envisage avec plaisir de danser une fois de plus devant la caméra. Ce sera la première fois chez Gérard Oury, après le ballet flamenco de Taxi, roulotte et corrida chez André Hunebelle ou la folie tzigane dans *Le Grand Restaurant* de Jacques Besnard (voir Louis de Funès danse à la fin du chapitre 8), mais aussi la danse la plus célèbre de sa carrière.

Une danse hassidique authentique ? « Une danse originale, mais qui existait », résume Ilan Zaoui par une formule subtile. Et il fait

malicieusement remarquer que Rabbi Jacob et ses amis sont ashkénazes alors qu'il est lui-même séfarade. « Ce n'est pas une danse populaire, même si la base est populaire. Les danses hassidiques sont inspirées du comportement de l'homme pieux. Les gestes de ma chorégraphie sont adaptés de la vision que l'on peut avoir de l'homme juif religieux, de sa manière d'exprimer la crainte de Dieu ou l'extase. C'est la gestuelle qui fait tout, avec le mouvement de l'intérieur vers l'extérieur et même, au démarrage de la chorégraphie, les deux mains vers le sol. Au fond, tout vient d'une certaine façon de parler avec les mains. » Sa création est vraiment un spectacle, puisqu'elle joue de la frontalité, de la symétrie et de toutes les caractéristiques de la danse en tant qu'art de la scène. Or, dans les fêtes hassidiques sont surtout pratiquées des danses d'hommes en couple ou des farandoles, comme il en apparaît seulement à la fin de la chorégraphie des Aventures de Rabbi Jacob.

Mais si Oury tient sa danse, il n'en a pas encore la musique. La mélodie d'origine lui semble beaucoup moins séduisante que la chorégraphie. Or, il se trouve que, depuis ses débuts comme réalisateur, il n'est pas toujours fidèle aux compositeurs de ses films : Georges Delerue a écrit pour lui trois bandes originales (Le crime ne paie pas, Le Corniaud et Le Cerveau), mais il a fait appel à quatre autres compositeurs pour ses quatre autres films. Pour la danse de Victor Pivert/Rabbi Jacob, plusieurs compositeurs (dont, semble-t-il, Georges Delerue, Norbert Glanzberg et peut-être même Michel Polnareff) ont présenté des maquettes.

A l'époque, la plupart des enregistrements pour le cinéma ont lieu au studio Davout, à Paris, assez vaste pour accueillir un orchestre et bien équipé pour répondre aux urgences habituelles du métier de compositeur de bandes originales. Vladimir Cosma y enregistre régulièrement. Ancien assistant de Michel Legrand (il a cosigné les musiques d'Oum le dauphin), ce compositeur d'origine roumaine n'est pas encore une personnalité de premier plan, mais il est depuis quelque temps dans l'antichambre des gros contrats de cinéma. « Je savais par les ingénieurs du son que ça avait déjà beaucoup défilé au studio Davout pour la musique des Aventures de Rabbi Jacob. » Il concourt à son tour et va rencontrer Gérard Oury en tournage à l'aéroport d'Orly. « Le tournage durait cinq mois mais c'était quand même assez pressé... »

« La musique du générique était un grand morceau de trois minutes qui donnait le ton du film. Je ne voulais pas avoir une couleur très juive d'emblée. Je voulais que la musique donne une impression de ville moderne avec un mélange de populations – juives, arabes, latinos, tout ce que vous voulez –, avec néanmoins un petit parfum juif. Oury est venu chez moi à Garches l'écouter et il a été cette fois-ci vraiment emballé. Il m'a aussitôt emmené aux studios de Billancourt. J'étais angoissé de le jouer au piano, alors que je ne suis pas pianiste, devant de Funès et je ne sais combien de personnes de l'équipe. Un contrat, c'est comme un mariage : vous avez un papier mais l'autre peut demander le divorce. Si on n'aime pas votre musique, on ne l'utilise pas et c'est tout. Après, vous vous embêtez avec des avocats mais votre musique n'est pas dans le film.

En fait, un contrat n'est qu'une promesse de collaboration et donc rien n'était vraiment garanti. Les Aventures de Rabbi Jacob était le premier gros film pour lequel je signais et beaucoup de choses dans ma vie et ma carrière dépendaient de cet examen de passage devant Louis de Funès – la seule fois de ma carrière où j'ai eu à convaincre l'acteur principal d'un film et pas seulement le réalisateur. J'ai joué le thème sur le piano du studio et il a été très chaleureux, très enthousiaste. C'est là que j'ai su que j'allais vraiment être le compositeur de ce film. »

Vladimir Cosma, entretien avec l'auteur.

Quelques jours plus tard, le réalisateur et son monteur Albert Jurgenson se rendent au studio Davout pour suivre l'enregistrement d'une maquette de Vladimir Cosma pour la danse qui doit être tournée quelques semaines plus tard. « J'ai eu une impression positive en les voyant parler dans la cabine des techniciens pendant que j'étais avec l'orchestre dans le studio. Mais je n'ai eu la réponse qu'une semaine plus tard, par la production. Ils m'ont seulement demandé quand je pouvais venir signer mon contrat. Il fallait faire vite pour enregistrer et pour travailler avec de Funès avant le tournage de la scène. »

Embauché sur la musique de la danse, Cosma doit aussi composer la musique du générique, au cours duquel le vrai Rabbi Jacob quitte New York. Cette musique sera ensuite déclinée en plusieurs variantes, tout au long du film. Et, pendant ce temps, Louis de Funès commence à travailler avec Ilan Zaoui aux studios de Billancourt. Le chorégraphe raconte : « Le premier jour, il y avait une cour d'une dizaine de personnes qui l'accompagnaient et demandaient ce qu'on allait faire. J'ai viré tout le monde, ce qui me semble-t-il lui a plu. Il n'avait pas de chaussons de danse et je lui ai prêté une vieille paire que j'avais avec moi et qui par chance lui allait. Le lendemain, il est arrivé avec dix paires neuves de toutes les marques, les a essayées et m'a demandé s'il pouvait garder mes vieux chaussons. J'avais vingt-deux ans, il était la plus grande star du cinéma européen et il a institué avec moi un rapport de maître à élève : il était très discipliné, très doué, décidé à ne pas lâcher tant qu'il ne serait pas vaincu que c'était parfait. »

Vladimir Cosma voit Louis de Funès en répétition et se souvient avoir « vu un travail un peu laborieux. Je ne trouvais pas ça tellement drôle et je me demandais ce qu'il allait faire. Mais comme il était complètement maître techniquement de sa chorégraphie, il s'est totalement libéré sur le tournage, et c'est là qu'il a apporté son génie ».

De Funès répète une séquence qui ne sera pas dans le film. A l'origine, en effet, la danse est en deux parties, et commence par un tempo lent au cours duquel il est entraîné dans un mouvement de prière inspiré par le célèbre balancement d'avant en arrière des juifs orthodoxes à la synagogue ou à la salle d'études. Puis le percussionniste lance soudain le rythme

rapide du mouvement enjoué que l'on connaît. Ilan Zaoui : « Cela a été une décision de la production de supprimer cette première partie pour donner plus de rythme à la scène. Je ne m'y suis pas opposé parce que j'étais aussi très attaché à l'efficacité de la chorégraphie. »

Pendant deux semaines, l'acteur et son jeune maître de ballet passent une heure et demie ensemble chaque matin, avant d'aller parfois déjeuner ensemble à la cantine des studios. Leurs rapports sont exquis, sans commune mesure avec la réputation exécrationnelle qu'on fait à Louis de Funès dans la profession (il n'a pas manqué de bonnes âmes pour en avertir Ilan Zaoui). Même simplicité lorsqu'il faut « recoller » avec les neuf autres danseurs de la compagnie Kol Aviv et Claude Giraud lors des ultimes répétitions au théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, à deux pas du lieu de tournage.

Car, malgré l'entregent de Josy Eisenberg, Gérard Oury n'a pas obtenu de pouvoir tourner dans la vraie rue des Rosiers, où à l'époque la communauté juive du Marais n'a pas encore cédé un pouce aux enseignes de mode et aux lieux gay. La production a trouvé quelques rues dans le vieux Saint-Denis qui ont la même apparence que les rues traditionnelles du Marais. Il faudra seulement transformer les boucheries hallal en boucheries cachet et masquer des enseignes en arabe. La séquence de la parade de Rabbi Jacob dans son taxi et la danse hassidique prendront quatre jours de tournage, avec la complicité de nombreux habitants du quartier qui se feront figurants.

« Tourner sur une vraie chaussée a marqué cette danse dans le rythme. J'avais vraiment accentué les temps forts en travaillant avec de Funès. La chorégraphie d'origine était beaucoup plus aérienne, mais lui avait un côté assez costaud, bien campé. Jamais, en répétition ou au tournage, on ne s'est arrêté en raison d'une quelconque limite physique chez lui. » Louis de Funès aura cinquante-neuf ans quelques mois plus tard et il est dans une forme éblouissante. Comme d'habitude, il a mis son grain de sel. Par exemple, « nous avons très vite convenu qu'il serait "dedans" dès le départ », se souvient Ilan Zaoui, qui parle d'un de Funès « proposant ». Mais l'acteur veut aussi ses repères et une certaine sécurité : « Dans la chorégraphie, c'est moi qui viens le chercher. Et je danse devant lui parce qu'il a besoin de m'avoir dans l'œil. » Dès lors, de Funès « arme » ses regards, ajoute d'infimes nuances que sait capter la caméra d'Oury ou improvise les coups de pied donnés à Claude Giraud dans la farandole finale. La danse est mise en boîte en quelques prises, même si Oury, perfectionniste obstiné, filme sous plusieurs angles pour disposer de beaucoup de matériel pour le montage.

Avec l'œil d'aujourd'hui, il est curieux de constater qu'à la sortie des Aventures de Rabbi Jacob, personne dans la presse n'évoque cette danse,

sinon Le Monde qui remarque « une sorte de bourrée juive ». Le chorégraphe Ilan Zaoui restera lié à Gérard Oury, avec qui il collaborera encore pour L'As des as en 1982 et Lévy et Goliath en 1987.

*

* *

Jean Anouilh a gardé un excellent souvenir de Louis de Funès, avec qui il correspond régulièrement. En 1956, la défection de Pierre Brasseur lui a un peu gâché le triomphe d'Ornifle. A mesure que le temps passe, il ne cesse de se féliciter d'avoir eu de Funès dans le rôle de Machetu et, peu après Le Corniaud, il lui propose d'écrire une pièce pour lui. Il va le voir sur le tournage d'Hibernatus : après avoir écrit un premier acte, il se rend compte qu'il s'oriente vers la confrontation de deux personnages d'égale importance. Cette pièce deviendra Les Poissons rouges, créée par Michel Galabru et Jean-Pierre Marielle. Pour Louis de Funès, il pense finalement reprendre La Valse des toréadors, une pièce qui, en 1952, avait été massacrée par la critique – à tort, est-il convaincu. Après Oscar, le comédien est loin d'être repu de théâtre et il ne cache pas qu'à part les sujets de Gérard Oury, ce qu'on lui propose au cinéma ne l'enthousiasme guère.

Rendez-vous est donc pris avec Jean Anouilh pour l'été 1973, après le tournage des Aventures de Rabbi Jacob, pour les répétitions. Sur les quarante-deux pièces de l'œuvre d'Anouilh, dix-sept ont été créées à la Comédie des Champs-Élysées, et La Valse des Toréadors va s'y rejouer. Le directeur du théâtre est Claude Sainval, qui tenait le rôle principal en 1952, après que Bernard Blier et Pierre Fresnay, notamment, eurent auditionné pour le rôle. La pièce a bien vécu à l'étranger, aussi. En 1962, Peter Sellers a triomphé dans Waltz of the Toreadors à New York, avec Dany Robin dans la distribution.

Dans cette pièce, Anouilh s'en prend plus que jamais à la tragi-comédie du mariage : vers 1910, le général de Saint-Pé s'ennuie entre la rédaction de ses mémoires, ses deux laiderons de filles, ses amours ancillaires et sa femme, dragon domestique qui simule une maladie de langueur depuis des lustres et le tyrannise. Soudain, survient une demoiselle qu'il aime rapidement dix-sept ans plus tôt et qui depuis s'est gardée pour lui. Mais il n'ose s'enfuir avec elle, la laisse épouser son secrétaire et reste au côté de la femme qu'il déteste tout en continuant à trousser les domestiques.

« La générale. – J'ai voulu mourir, monstre, cela ne te suffit pas ?

Le général. – Vous étiez étendue sur le ballast. C'était une position inconfortable, mais sans danger. Le train était passé.

— Je ne le savais pas. Je l'attendais.

— Sur cette ligne d'intérêt local, vous en aviez pour vingt-quatre heures. Vous auriez eu des courbatures avant.

— Tu ne respecteras donc jamais rien ! Tropmann ! Brute ! Savonarole ! J'aurais pu mourir de froid dans la nuit.

— Nous sommes en avril. Et le printemps est précoce. On crève de chaleur.

— D'insolation, alors. D'inanition, que sais-je ? De peine ! Oui, tout simplement de peine, dans mon état.

— De peine, vous le pouvez dans votre lit, madame. Quand vous voudrez. Inutile de vous faire tordre les chevilles pour vous retrouver à plus de trois kilomètres, en équilibre sur deux rails. C'était ridicule. Comme tout ce vous faites, toujours. »

Dialogue de la générale (Luce Garcia-Ville) et du général de Saint-Pé (Louis de Funès), acte IV de La Valse des toréadors.

Dès qu'Oury le libère, de Funès commence les répétitions. Il arrive avec sa fantaisie, sa liberté, son expérience et surtout la certitude qu'il sait faire rire. Jean Anouilh, qui s'est adjoint Roland Piétri pour le seconder à la mise en scène, sent très vite que son acteur principal lui échappe. Anouilh n'est pas un forcené des répétitions. Quelques semaines lui suffisent, et il professe volontiers que ses plus grands succès ont été montés à toute allure. De Funès veut travailler plus méticuleusement. Pour lui, Raymond Rouleau reste la référence en matière de mise en scène théâtrale : « Avec lui, on recommence toutes les phrases, on reprend chaque réplique, avec des coups de gueule au besoin. Anouilh vous laisse filer la pièce d'un bout à l'autre. Les observations viennent après. Ça me déroute. »

Le dramaturge a l'habitude de s'asseoir en silence, fumant Boyard sur Boyard en laissant les comédiens jouer sans les reprendre ni leur donner d'indication. Louis de Funès en est parfois agacé, et lance souvent « je ne comprends pas » à Anouilh. Celui-ci a écrit la tragi-comédie d'un homme blessé ; le comédien a envie du rôle plus stimulant d'un redresseur de torts. Au bout d'un moment, chacun a l'impression qu'Anouilh abandonne son personnage à de Funès.

A quelques jours de la première, prévue le 6 octobre, Louis de Funès affirme qu'il ne sait pas son texte qui, il est vrai, est énorme : sur les 2 752 lignes de la pièce, il en dit 1 448. Il menace de ne pas monter en scène le soir de la première. Autour de lui, le reste de la distribution (notamment Luce Garcia-Ville en générale, Mony Dalmès en mûre mademoiselle de Sainte-Euverte et, parmi les petits rôles, une débutante nommée Sabine Azéma, qui est une fille du général) suit avec discipline les indications

d'Anouilh tout en se préparant à l'ouragan d'improvisations et de créations de Louis de Funès que promet la rumeur du métier.

Le samedi tant attendu arrive. Le premier des cinq actes se déroule normalement devant une salle comble et heureuse quand le directeur du théâtre se glisse jusqu'au fauteuil de l'auteur : à sa première sortie de scène, Louis de Funès a menacé Claude Sainval de s'arrêter de jouer si Jean Anouilh ne quitte pas la salle. Devant les critiques et les invités de marque, il se focalise sur sa seule présence, qui décuple son trac. Alors Anouilh va s'asseoir, solitaire, sur une chaise au foyer du théâtre, d'où il entend monter les rires. Soudain la porte s'ouvre : de Funès surgit, en costume de scène ; profitant d'une de ses sorties, il vient vérifier qu'Anouilh lui obéit. Et il repart aussitôt, sans dire un mot. La brimade est sévère pour le dramaturge mais la critique en compense un peu l'amertume. C'est un concert de louanges pour la pièce, mieux aimée en 1973 qu'en 1952, ainsi que pour son premier rôle. Dans *Le Journal du dimanche*, Pierre Marcabru note qu'on voit bien « les raisons qui ont poussé l'auteur à introduire de Funès, c'est-à-dire la fantasmagorie, dans sa farce funèbre, ne serait-ce que pour en accentuer la bouffonnerie et l'inhumanité foncières ». La Croix détaille : « Est-il odieux, il devient pitoyable ; est-il ridicule, le voilà drôle – irrésistiblement. La sympathie l'emporte à tous les coups. Le rose ourle le noir. Le comique est présent et l'homme est sauf. »

Un nouveau triomphe commence, dont le plaisir est peut-être amoindri par la tension avec Anouilh. Un autre couronnement s'annonce, avec la sortie prochaine des *Aventures de Rabbi Jacob*. Ce ne sera pas non plus un bonheur sans nuages.

✱

✱ ✱

« Et je trouve nouveau que ce petit bonhomme pétulant, sur-vibrant, hyper-volté, perpétuellement animé de secousses furieuses, de détentes rageuses, fronçant tous ses sourcils et clignant de tous ses yeux, qui a le génie du mouvement perpétuel ; cet être de vif-argent, tantôt monté sur ressorts et tantôt propulsé par fronçant on ne sait quelle fusée ; ce comédien tout en geste, qui décrit, simule, imite, représente, figure, mime sans fin tout ce qu'il dit, ce qu'il évoque, les mots, les faits, les actes, les choses, les bêtes et les gens ; cette incarnation française d'une nature napolitaine, oui, je trouve remarquable que, aux prises avec la densité, l'épaisseur vivante d'un texte, d'une pièce, Louis de Funès, renonçant au numéro que nous connaissons, pour jouer cette pièce, ce texte, cette situation et cette évolution, ait donné au personnage la dimension dramatique de son émouvante vérité humaine. »

En préparant et en tournant *Les Aventures de Rabbi Jacob*, Gérard Oury sait qu'il prend des risques en faisant référence à une situation géopolitique troublée. Mais personne n'aurait imaginé qu'elle aurait cette tournure, quand son film sort le 18 octobre 1973. Or, le samedi 6, jour de la première de *La Valse des toréadors* pour Louis de Funès et jour de Yom Kippour pour tous les juifs du monde, l'aviation et l'armée de plusieurs pays arabes attaquent Israël. Pendant des heures, le monde entier vit accroché aux postes de radio. Dès le lendemain, Gérard Oury, son producteur Bertrand Javal, son distributeur Gérard Beytout et l'attaché de presse et publicitaire du film, Georges Cravenne, se retrouvent pour discuter de la situation. Dans les circonstances présentes, ne prendra-t-on pas le film comme une provocation ? Peut-on placarder dans toute la France – et bientôt toute l'Europe – une affiche représentant Louis de Funès en rabbin ? Peut-on conserver dans le film les allusions à la politique des états pétroliers alors que l'Occident est menacé d'un blocus ? Peut-on sortir le film quelle que soit l'issue de la guerre ? Les quatre hommes décident que oui.

Oury et de Funès assurent la promotion des *Aventures de Rabbi Jacob* presque comme si de rien n'était, insistant sur les valeurs d'humanité, de tolérance et de paix du film. L'acteur s'exprime avec une franchise remarquable dans une interview télévisée : « J'avais moi aussi des idées anti...mmm. Il m'en reste peut-être un peu. Mais comme je l'ai dit à Oury, ça m'a décrassé l'âme. »

Dans les jours qui précèdent la sortie du film, quelques médias font monter artificiellement la pression. Un hebdomadaire à scandales publie une photo avec de Funès au premier plan et un CRS derrière lui, avec une légende évoquant les menaces sur la sécurité de l'acteur et une prétendue protection policière. En fait, c'est une photo de promotion des *Aventures de Rabbi Jacob*, prise au cours de la scène dans laquelle Pivert renverse sa valise à Orly. Fureur d'Oury et – finalement – de Funès sera discrètement protégé par la police pendant quelques jours.

Le réalisateur trouve bien sur le paillason de son bureau quelques messages anonymes lui enjoignant de renoncer à la sortie de son film, mais tout est maintenu pour le jeudi 18 octobre. La police se fait rassurante quant aux risques de perturbation des séances, la critique s'annonce très favorable, les directeurs de salles sont sereins. Or, dans la matinée, on apprend que le Boeing 727 d'Air France qui assure la liaison Paris-Nice a été détourné. Une femme pirate de l'air, dont on remarque le manteau de vision, exige que *Les Aventures de Rabbi Jacob* soit retiré des écrans et que les Français renoncent à tout déplacement en voiture pendant vingt-quatre heures. Elle est armée d'une carabine 22 long rifle, d'un pistolet qui se révélera être factice et – dit-elle – d'une grenade. Le commandant de bord obtient qu'elle accepte un ravitaillement à l'aéroport de Marseille-

Marignane. C'est au cours de cette escale, avant de redécoller vers Le Caire, comme elle l'exige, que des policiers déguisés en employés d'une société de service montent à bord avec des plateaux-repas. Et ils abattent la pirate de l'air solitaire. Elle n'avait pas d'explosif dans son sac mais un petit chien qui est resté très sage, et il se révèle qu'il s'agit de Danielle Cravenne, trente-cinq ans, jeune épouse de Georges Cravenne, à qui elle a donné deux enfants.

Troublée à l'extrême par les événements du Proche-Orient, n'ayant pas vu le film et imaginant qu'il avait un contenu insultant, elle a basculé dans l'irrationnel. On apprendra plus tard que les forces de l'ordre n'ont pas le moins du monde agi en légitime défense et ont tiré sans sommation sur une jeune femme plus déséquilibrée que dangereuse. Mais, sur l'antenne de RTL, quelques minutes avant la mort de Danielle Cravenne, un journaliste a lancé qu'il pourrait s'agir d'un « coup » publicitaire pour *Les Aventures de Rabbi Jacob*, l'après-midi même de la sortie du film !

Bien des films ne s'en relèveraient pas. Or, du strict point de vue commercial, la sortie des *Aventures de Rabbi Jacob* est tonitruante : 189 439 entrées en première semaine, trois fois plus que le deuxième du classement de la semaine, *La Valise* de Georges Lautner. A Paris, le film est sorti sur seize écrans pour 10 162 places par séance et, au classement hebdomadaire des salles, les quatre premières diffusent le film d'Oury : 33 010 entrées pour le seul Berlitz, 26 033 pour l'Ambassade, 18 260 pour le Wepler, 16 328 pour le Montparnasse 83... Le hasard des chiffres des semaines suivantes fait que la performance du Corniaud manque de se répéter, ce qui permet à la production une publicité savoureuse en «une» du Film français : « *Les Aventures de Rabbi Jacob*, exclusivité Paris, 1^{re} semaine 189 000 entrées (189436), 2^e semaine 189 000 entrées (189244), 3^e semaine 189 000 entrées (188973) », les chiffres ronds apparaissant évidemment en énormes caractères rouges. Et, de fait, la courbe descend en quatrième semaine, mais à 123 262 entrées, encore très loin devant les films suivants.

Meilleures entrées de la semaine à Paris et périphérie, semaine du 18 au 24 octobre 1973 :

1. – *Les Aventures de Rabbi Jacob* (1^{re} semaine, 16 salles) : 189 439 entrées
2. – *La Valise* (2^e semaine, 14 salles) : 61 707 entrées
3. – *L'Emmerdeur* (5^e semaine, 16 salles) : 58 317 entrées
4. – *Le Cercle noir* (3^e semaine, 15 salles) : 40 561 entrées
5. – *Cris et chuchotements* (5^e semaine, 12 salles) : 34 561 entrées

Il est vrai que la critique est à l'unisson de l'enthousiasme du public : « Il faut voir *Les Aventures de Rabbi Jacob* pour ce fou rire follement généreux, ce profond respect humain et cet amour du beau cinéma fait de nostalgie et de pudeur », proclame Henry Chapier dans *Combat*. « Gérard Oury signe là son film le plus parfait, le plus complet. Parfait parce qu'on ne voit pas ce qu'on pourrait y ajouter ni en retrancher », s'exclame Henry Rabine dans *La Croix*. Même *Le Film français* sort de sa réserve. Ses analyses de films sont toujours bienveillantes mais ne se départissent jamais d'une retenue inspirée de celle des critiques de *Variety* aux Etats-Unis. Pour *Les Aventures de Rabbi Jacob*, l'hebdomadaire corporatif écrit : « Après *Le Corniaud* et *La Grande Vadrouille*, un succès public certain et le chef-d'œuvre de Gérard Oury. »

Evidemment, l'acteur principal récolte mille lauriers. « Evoluant de la méchanceté tranchante à l'indulgence râleuse, Louis de Funès parcourt au pas de charge un univers kafkaïen avec un constant bonheur d'expression », écrit Jacques Doniol-Valcroze dans *L'Express*. « L'œil rond, le poil en bataille, le visage convulsif, piaffant, trépignant, grimaçant, gesticulant, grondant et grognant, le comédien se dédouble pour exécuter les mille variations d'un "numéro" que nous croyons connaître par cœur et qui, pourtant, nous surprend encore. Il est à la fois la raison d'être, le centre de gravité et le moteur du film », s'enflamme Jean de Baroncelli dans *Le Monde*. « On savait qu'il nous faisait rire : on ne se doutait pas qu'il allait nous faire pleurer », dit encore Henry Chapier dans *Combat*.

Au pire, *Les Aventures de Rabbi Jacob* est considéré avec un rien de condescendance de principe. L'austère Samuel Lachize, dans son analyse très politique dans *L'Humanité-Dimanche*, exonère le film de tout péché mortel, avant de conclure : « Rire ? Sans doute... Mais réfléchir, c'est mieux ». (pour *La Croix*, ce « film ne fait pas rire puis réfléchir : il fait rire en réfléchissant... ou réfléchir en riant, au choix »). Même ton vaguement distant dans l'hebdomadaire d'extrême droite *Minute*, qui ne reproche rien directement au film, sinon d'être « candidement antiraciste ».

Classement des entrées France entière pour les films sortis dans l'année (en millions d'entrées, toute exploitation, sans limite dans le temps) :

1964 : 1. – *Le Gendarme de Saint-Tropez* : 7,81

2. – *Fantômas* : 4,49

1965 : 1. – *Le Corniaud* : 11,73

4. – *Le Gendarme à New York* : 5,49

6. – *Fantômas se déchaîne* : 4,16

1966 : 1. – *La Grande Vadrouille* : 17,27

- 8. – Le Grand Restaurant : 3,87
- 1967 : 1. – Les Grandes Vacances : 6,98
- 2. – Oscar : 6,12
- 5. – Fantômas contre Scotland Yard : 3,55
- 1968 : 1. – Le Livre de la jungle : 15,29
- 2. – Le Gendarme se marie : 6,83
- 4. – Le Petit Baigneur : 5,54
- 8. – Le Tatoué : 3,21
- 1969 : 1. – Il était une fois dans l'Ouest : 14,86
- 2. – Le Cerveau : 5,54
- 3. – Le Clan des Siciliens : 4,82
- 4. – Z : 3,95
- 5. – Hibernatus : 3,66
- 1970 : 1. – Le Gendarme en balade : 4,87
- 1971 : 1. – Les Aristochats : 12,81
- 2. – Les Bidasses en folie : 7,46
- 3. – Mourir d'aimer : 5,91
- 4. – La Folie des grandeurs : 5,56
- 13. – Jo : 2,46
- 1973 : 1. – Les Aventures de Rabbi Jacob : 7,29
- 1976 : 1. – Les Dents de la mer : 6,26
- 2. – L'Aile ou la Cuisse : 5,84

Seuls ou presque, Les Cahiers du cinéma, qui sont dans la période la plus uniformément « rouge » de leur his-toire, traînent dans la boue Oury et son film. Le réalisateur puisera dans la violence de la critique gauchiste une part de l'inspiration de son prochain scénario.

Dans l'immédiat, performance exceptionnelle, Les Aventures de Rabbi Jacob va rester six semaines en tête des fréquentations, n'étant détrôné qu'en septième semaine par Le Magnifique de Philippe de Broca avec Jean-Paul Belmondo. Rencontre symbolique au sommet des classements : le règne sans partage de Louis de Funès sur le box-office est menacé par la marche vers le zénith de cet autre astre du cinéma populaire. La sortie du Magnifique est encore un ton en dessous des Aventures de Rabbi Jacob

à « seulement » 142 086 entrées. Bientôt, Belmondo sera plus puissant commercialement que de Funès. Mais Les Aventures de Rabbi Jacob attire 7 295 811 spectateurs en France, distançant au classement des longs métrages sortis en 1973 Mon nom est Personne de plus de 2,5 millions d'entrées. Louis de Funès est de retour au sommet. C'est la sixième année dominée par un de ses films depuis 1964. Il n'était pas apparu à ce classement en 1972 et il ne sait pas encore que ce sera la dernière fois avant 1976.

*

* *

A la Comédie des Champs-Élysées, Louis de Funès fait un gros succès. Comme s'en souvient l'administrateur du théâtre Guy Descaux, les relations de l'acteur avec le reste de la troupe et le personnel du théâtre sont franchement fonctionnelles – « Il était très réservé. » Au contraire du cinéma, où il se méfie de cette pratique, il est payé au pourcentage pour La Valse des toréadors. Les négociations ont été longues, menées par de Funès en personne. Guy Descaux : « Je lui disais qu'il se simplifierait la vie en m'envoyant un agent qui négocierait pour lui. Mais il n'en voulait pas et on a dû s'y prendre à plusieurs fois pour parvenir à un accord. »

« La Valse des toréadors, qui côtoie quelquefois les horreurs de Strindberg, n'a d'autre ambition que de faire rire. Peut-être y parviendra-t-elle, grâce au génie de Louis de Funès qui a d'instinct retrouvé un très ancien style de jeu qui remonte aux atellanes, passe par la commedia dell'arte, les tréteaux du Pont-Neuf, pour aboutir à l'Illustre Théâtre et, j'en suis persuadé, à la façon de jouer du patron du théâtre français (le contraire, en somme, du style Actors' Studio et de Marlon Brando remuant son derrière d'un million de dollars en cadence dans Dernier tango à Paris pour faire vrai).

Car, je le savais d'instinct, moi aussi, depuis toujours, mais j'en ai eu la confirmation en épluchant les reproches des critiques de l'époque (qui avaient déjà très bon goût) : Molière, comédien, devait jouer comme ça. Lui aussi faisait déjà des grimaces et trop de gestes pour les loges qui pinçaient le nez – tandis que le parterre hurlait de rire. Les loges alors étaient de droite, elles sont de gauche aujourd'hui et le parterre, qui n'est ni de droite ni de gauche, hurle toujours de rire. Cela doit tout de même vouloir dire quelque chose. »

Jean Anouilh, préface du programme de La Valse des toréadors, 1973.

Sa performance physique est étonnante. Comme avec Oscar, il ajoute, soir après soir, des petits détails à son jeu qui finissent par allonger la pièce jusqu'après 23 h 30, ce qui suscite une protestation des machinistes. Ils sont d'ailleurs sollicités d'une manière inaccoutumée, comme le raconte

Descaux : « Il avait une force herculéenne. Dans la scène où il arrache les sabres pendus au mur, il a fait tomber le décor à la première répétition. Alors, deux machinistes s'accrochaient au décor à ce moment-là pour ne pas qu'il y ait d'incident. »

Ses inventions font même pleurer de rire Anouilh, qui lui pardonne l'orage de la première. Ainsi, lorsque Louis de Funès doit porter son épouse évanouie, il imagine de mettre Luce Garcia-Ville dans une brouette, ce qui enchante le public. Mais, aux entractes, il s'allonge dans sa loge, épuisé. Il se plaint de douleurs, d'éblouissements, de fatigue. Guy Descaux : « Il avait notamment une terrible douleur dans le bras. Au bout d'un moment, il s'est mis à marquer chaque soir avec un crayon, sur le mur de sa loge, jusqu'où il pouvait lever le bras droit. »

Mais tout ne se déroule pas sous un ciel parfaitement bleu. « Il y a eu dès le début un décalage entre ce qu'attendait le public et la réalité du spectacle – un spectacle drôle mais grave, alors que les gens s'attendaient à rire comme à un Gendarme. On a reçu des lettres de spectateurs qui se plaignaient de ne pas avoir vu de Funès habillé en toréador ! » A l'approche de la 200^e représentation, l'acteur est réellement épuisé. Sa tension artérielle donne quelques signes inquiétants. En même temps, la fréquentation ralentit. Son contrat prévoit justement un minimum de 200 représentations, même s'il le retient jusqu'à fin juin. Deux mois avant l'échéance, Louis de Funès arrête *La Valse des toréadors* qu'il a joué 198 fois. On parle d'abord de relâche exceptionnelle puis, un avis médical ayant été requis, le spectacle est officiellement interrompu.

*

* *

Louis de Funès a beau dire qu'il ne souhaite plus faire de films qu'avec Gérard Oury, il suit quand même l'actualité du cinéma. Et il ne peut pas refuser de recevoir Christian Fechner. Dans le métier, on n'est pas loin de le prendre pour un génie – un petit génie agaçant, mais un génie quand même. Né en 1944, ce jeune homme semble transformer en or tout ce qu'il touche. D'abord prestidigitateur, il lance la carrière du chanteur Antoine à l'âge de vingt et un ans, puis transforme ses musiciens – les Problèmes – en un groupe de chanteurs et acteurs sous le nom des Charlots. Leur premier film, *Les Bidasses en folie*, réalisé par Claude Zidi, est un des plus gros succès de l'année 1971 avec 7,46 millions de spectateurs, soit presque deux millions de mieux que *La Folie des grandeurs*. En 1972, nouvelle performance avec *Les Fous du stade* de Claude Zidi (5,74 millions d'entrées) et *Les Charlots font l'Espagne* de Jean Girault, qui a mis son

expérience au service de la jeune génération (4,1 millions). Ces presque 10 millions de spectateurs en un an valent toutes les introductions du monde. Christian Fechner invite Louis de Funès à déjeuner.

Il raconte : « C'est chez Lasserre que nous nous sommes rencontrés pour la première fois. C'était aussi la première fois que j'allais chez Lasserre, mais je pensais que ça faisait grand producteur. Plus tard, j'ai découvert qu'il se fichait d'aller dans de très grands restaurants. Le déjeuner a été formidable : j'étais à la fois un jeune producteur en plein triomphe et un fan absolu de Louis de Funès. A l'époque il n'y avait pas de magnétoscope et de films en cassette, alors je collectionnais les films en 35 mm et j'avais installé une salle de projection chez moi. Très souvent, les Charlots et moi nous nous passions deux films de de Funès de minuit à quatre heures du matin, et je connaissais par cœur tous ses dialogues. A ce déjeuner, je lui en ai récités et je pense que ça l'a amusé. Il était l'homme le plus courtisé du cinéma et je crois qu'il avait une petite revanche à prendre sur les gens de ce métier, notamment les producteurs. Je pense que ça lui a fait très plaisir de voir un très jeune producteur – j'avais vingt-sept ou vingt-huit ans – en plein succès et fan de ses films, qui lui disait rêver de travailler avec lui. »

Fechner « fait sa cour » à Louis de Funès. On parle de s'inspirer de *Merci patron*, la chanson des Charlots, pour en faire un film dialogué par Michel Audiard avec Louis de Funès dans le rôle du patron. Les surdoués du nouveau cinéma comique vont le voir triompher dans *Oscar* mais le projet se perd dans le maelström de carrières au sommet. Puis Fechner emmène Claude Zidi dans les loges de la Comédie des Champs-Élysées. Ils ont un projet qui réunirait Louis de Funès et Pierre Richard, autre nouvel astre du cinéma français depuis le succès du *Distrait*, sa première réalisation. Dans le synopsis, l'un est un critique gastronomique tout-puissant et l'autre son fils, qui n'a nulle envie de reprendre la florissante entreprise paternelle ; le père et le fils vont s'allier pour faire face aux manœuvres d'un industriel de la restauration.

Louis de Funès est séduit par l'ensemble : un nouveau partenaire très doué, un réalisateur et un producteur comblés par le succès, un sujet amusant et original. Il donne un accord de principe pour *L'Aile ou la Cuisse*, sachant qu'il doit d'abord tourner le film le plus ambitieux de Gérard Oury, *Le Crocodile*.

Le rideau est tombé le 25 avril 1974 sur *La Valse des toréadors*. Le 4 mai 1974, les photographes de presse sont là pour saisir les sourires de Gérard Oury et Louis de Funès signant le contrat de leur cinquième film (plus personne ne compte *Le crime ne paie pas* dans leur filmographie commune), qui s'intitulera *Le Crocodile*. *France-Soir* en rapporte le pitch raconté par le réalisateur : « On le verra dans le rôle d'un industriel richissime doublé d'un financier. Ses propres banques contrôleront ses

usines d'aviation dont les avions surveilleront ses tankers s'approvisionnant à ses puits de pétrole. Totalement stérilisé par sa fortune, négligeant sa famille et ses amis pour ne s'intéresser qu'à ses affaires, vivant dans la terreur d'être kidnappé, notre héros aura son existence complètement chambardée à la suite de circonstances exceptionnelles – que je ne veux pas révéler car c'est la clé de l'histoire. »

Ecran de fumée ou transcription totalement fantaisiste ? Le Crocodile est en fait l'histoire d'un dictateur sud-américain (ou sud-européen, puisque les colonels grecs ou Salazar au Portugal comptent parmi les inspirations d'Oury) qui voit soudain tout s'effondrer autour de lui : les Américains le lâchent, son fils rejoint la résistance de gauche, sa femme le trompe, les milliards qu'il a cachés en Suisse se sont évaporés, sa police le trahit... Il monte une série de faux attentats et de manipulations qui lui permettent de retourner la situation et d'établir, avec l'assentiment de son peuple, un régime résolument contraire au précédent. Le scénario est riche de potentialités comiques, d'autant plus qu'Oury a trouvé une épouse hors normes pour son dictateur : ce sera la cantatrice Régine Crespin, ravie à l'idée de donner la réplique à de Funès. Celui-ci est enchanté par le projet et Oury s'enferme encore avec sa fille Danièle Thompson et Josy Eisenberg pour écrire le scénario. Il règle un point important pour le tournage : des escouades de policiers, des casernes, des palais nationaux et même des chars seront mis à la disposition du Crocodile par le gouvernement grec. En effet, la dictature des colonels vient de s'effondrer et la démocratie a bien des revanches à prendre, pour lesquelles le ridicule est une bonne arme.

Oury discute des gags, des personnages, de la distribution avec Louis de Funès. Après le marathon de La Valse des toréadors, celui-ci s'économise. Il dit à la presse : « Cette immense fatigue que j'ai dû surmonter, c'est une sonnette d'alarme. Il faut avoir la sagesse de l'écouter. » Il refuse ou renvoie aux calendes grecques un certain nombre de projets. Ainsi, Raymond Rouleau lui propose Le Bourgeois gentilhomme pour la rentrée de l'automne 1974 dans un théâtre public parisien. C'est non : il se réserve pour Le Crocodile, même si le tournage ne doit commencer qu'en mai 1975. En attendant, de Funès va au cinéma. Il découvre Woody Allen, il va voir Les Val-seuses de Bertrand Blier – « un restant de pudibonderie me retenait ; je suis content d'y être allé, c'est formidable ! » Mais il passe le plus clair de son temps au jardin : « Quand je suis arrivé à Clermont, fin avril, je n'étais même plus capable de penser. Mais il n'y a rien comme le travail manuel, au grand air, pour remettre la tête en place. Mon jardinier venait de nous quitter. Ma femme et moi avons décidé de ne pas le remplacer. Nous avons tout fait nous-mêmes : biné, sarclé, semé, repiqué les pommes de terre, les oignons, les betteraves, les carottes. Après des journées de douze heures penché sur la terre, un potage,

dix minutes de télé et hop ! dodo. Ça vous retape son bonhomme. »

Calmement, sereinement, Louis de Funès se prépare au *Crocodile*. Le film sera physique, avec des cascades et des scènes très complexes, notamment lors des multiples attentats et tentatives de coup d'Etat dont le dictateur sort indemne. Le tournage doit commencer le 14 mai 1975 pour plusieurs mois, avec beaucoup d'extérieurs en Grèce, en Tunisie et même au Nouveau-Mexique. Le 19 mars, Louis de Funès déjeune avec Gérard Oury pour régler les derniers détails du scénario et du casting.

Après son alerte médicale pendant *La Valse des toréadors*, il vient de passer une visite chez un cardiologue. Celui-ci le juge tout à fait en état de se lancer dans le tournage du *Crocodile*. En fin de journée, le 20 mars, Louis de Funès ressent de fortes douleurs dans la poitrine. Son épouse appelle le cardiologue qui la rassure : son mari ne risque pas l'infarctus ; ses douleurs viennent sans doute de son aérophagie. Finalement, elle appelle les pompiers qui transportent l'acteur à l'unité de soins intensifs de la clinique cardiologique de l'hôpital Necker. Les médecins sont plutôt rassurants. On déclare à la presse qu'il s'agit d'un léger malaise cardiaque mais il est clair qu'il ne pourra pas tourner *Le Crocodile* dans l'immédiat.

Mais le 30 mars, dimanche de Pâques, alors que sa femme lui tient compagnie dans sa chambre à Necker, les douleurs reprennent. Jeanne de Funès donne l'alerte à l'interne de garde, qui s'avoue démuni. En ce week-end, le personnel de l'hôpital est très allégé et l'interne doit joindre un médecin dans sa maison de campagne pour savoir quoi faire. Louis de Funès est sauvé une nouvelle fois, mais ce second infarctus est beaucoup plus grave. Il a vraiment frôlé la mort. On lui annonce qu'il ne pourra plus tourner et qu'il ne pourra plus jouer au théâtre.

Pendant son séjour à l'hôpital, il surprend par son calme, son amabilité, sa patience. Lui qui ne partage pas ses idées – tant s'en faut ! –, il discute au téléphone avec Georges Marchais, secrétaire général du Parti communiste, qui a aussi été victime d'un infarctus. Il sort de l'hôpital le 21 mai pour entreprendre sa convalescence à Clermont. Jardinage modéré, lentes promenades, régime alimentaire spartiate... Pendant ce temps, il a bien fallu payer les trente techniciens déjà engagés pour *Le Crocodile*. La production a plus de chance avec les comédiens : à sept semaines du tournage, tous les rôles n'étaient pas distribués et les acteurs qui avaient signé leur contrat acceptent le principe d'un report du film. La facture est de plusieurs millions de francs avant même que Louis de Funès ne soit sorti de l'hôpital. Pour ne pas laisser inoccupés bureaux et personnels, ainsi qu'assurer quelques recettes de fin d'année, Bertrand Javal décide de produire un film proposé par Jean-Charles Tacchella, Cousin, cousine, avec Marie-Christine Barrault et Victor Lanoux – ce sera un beau succès. Et il appelle tous les jours le convalescent.

« J'ai écrit pour Louis – qui est mon ami depuis dix ans – un scénario dans lequel chaque clin d'œil, chaque geste, chaque gag, lui est tout spécialement destiné. Son rôle n'est pas une houppe que l'on peut maintenant jeter sur les épaules d'un autre comédien. Il faudrait, pour remplacer Louis, des remaniements considérables. (...) La maladie de Louis – qui m'a bouleversé sur le plan amical – me fait perdre un an et demi de ma vie professionnelle. Mais j'ai d'autres idées de sujet, d'autres projets, d'autres contrats signés. Ma carrière peut prendre une autre orientation. Mon vœu le plus cher reste néanmoins de pouvoir retravailler avec Louis de Funès. » Gérard Oury dans *France-Soir*, 17 juillet 1975.

Après un nouveau séjour pour examens, de Funès sort enfin de l'hôpital Necker début juillet. Quelques jours plus tard, est rendue publique une décision que l'on dit prise en concertation avec ses médecins : il ne tournera pas *Le Crocodile*. Trop de cascades, trop de lieux de tournage différents, trop de scènes difficiles... Il lance en consolation qu'il tournera avec Oury en 1977 en exécution d'un contrat avec André Génovès, qu'il le retrouvera à la première occasion « s'il ne m'écrit pas *Ben-Hur* » – mais personne n'y croit vraiment. Le réalisateur assure la presse de son indestructible amitié avec de Funès, quand bien même il a travaillé un an et demi en pure perte !

Mais le fond de l'affaire est ailleurs : Louis de Funès vient d'être victime d'une originale – mais incontestable – tentative d'escroquerie. Le 2 juillet, un représentant du producteur du *Crocodile* se présente à l'hôpital et lui donne à signer ce qu'il présente comme « des papiers pour la compagnie d'assurances ». Ce n'est que quelques jours plus tard, en étudiant le double des pièces, que l'acteur comprend qu'il s'agit en fait d'un nouveau contrat : s'il venait à mourir avant la fin de l'année 1976, le producteur du film toucherait 6,75 millions. Le comédien porte plainte en extorsion de signature et escroquerie, plainte qui sera connue quelques mois plus tard seulement, lorsqu'il sera convoqué par un juge d'instruction. L'affaire se perdra dans les sables de la procédure mais, dans l'immédiat, le producteur dépose son bilan et *Le Crocodile* est enterré.

Gérard Oury peine à renoncer à son projet. Rencontrant Peter Sellers, il lui propose *Le Crocodile*. L'acteur anglais est enthousiaste. Son scénariste attiré travaille avec Oury sur une version plus hollywoodienne du projet quand, à son tour, Sellers est victime d'un infarctus. *Le Crocodile* ne sortira plus jamais de ses eaux sombres.

✱

✱ ✱

Sur le plan personnel, l'infarctus de Louis de Funès est pour lui une rupture profonde. Tout au long de sa convalescence, ses proches sont

surpris par son calme. Du jour au lendemain, son métier est passé au second plan, ses angoisses de scénario et de box-office ont disparu. Il est souriant, d'un moral à peu près inaltérable pendant tout son séjour à l'hôpital. On le soumet à un régime draconien qu'il devra suivre définitivement : pas de sel, pas de graisses, pas d'alcool, pas de travail. Car, au détour d'une conversation, on lui a annoncé qu'il ne serait plus comédien : il ne lui faut plus de longues journées de tournage, par définition stressantes, encore moins des performances qu'il accomplissait sur scène avec *La Valse des toréadors* ou *Oscar*. L'imbroglia financier et judiciaire autour du *Crocodile* achève de le persuader que cela vaut mieux. La dépense physique du théâtre, le poids que font peser sur lui des producteurs dont il n'est pas sûr qu'ils ne le méprisent pas un peu, les exigences de la promotion, la violence *ad hominem* de certaines critiques, la place centrale de l'argent : Louis de Funès est soulagé de rompre avec son métier.

« Je me revois dans l'ambulance. Une seconde avant, j'étais un homme crispé sur les recettes, sur les entrées, sur les contrats. Je ne connaissais que des gens d'argent qui ne pensaient qu'à l'argent. Moi, je ne parlais plus que d'argent. Et voilà que je tournais la page, d'un seul coup, définitivement. Je n'étais plus Louis de Funès, plus rien. Je savais, lumineuse évidence, que je ne me mettrais jamais plus en colère, surtout pour gagner ma vie. Ça roulait, je voyais le ciel, le haut des arbres, et j'entendais pin-pon, pin-pon. Je n'avais pas mal, ils m'avaient calmé avec de la morphine. (...) Quand ils m'ont annoncé "Il faut vous arrêter, à vie", j'étais ravi. Pris de légers tremblements de joie. Ah ! je vais aller voir mes carottes et mes salades ! Ah ! les petits oiseaux, la pêche à la ligne ! Le soir, tout de même, j'ai eu un coup de buis. Et puis ça s'est terminé là. Puisque c'était fini, c'était fini. » Louis de Funès dans *L'Express*, 18 octobre 1976.

Pendant quelques mois, il mène une vie sans histoires à Clermont, s'occupant de son jardin et de ses roses, professant la docilité aux ordres des médecins – fussent-ils d'une tristesse infinie. Puis il recommence à mener une vie sociale à Paris, notamment à l'invitation de quelques copains. Début octobre, il va voir la première de Paul Meurisse dans *L'Autre Valse* de Françoise Dorin au théâtre des Variétés, là où en 1962 il jouait *La Grosse Valse*. On le voit ainsi, à l'Olympia début 1975, à la première de Henri Salvador, avec qui il tourna *Bonjour sourire*, presque vingt ans plus tôt. C'est, encore une fois, « le coup de buis », dit-il à ses proches : il réalise qu'il ne pourra plus connaître la scène. Insensiblement, au cours de l'hiver, il s'enfonce dans la déprime. Il voudrait tourner un film.

Pourquoi Louis de Funès n'a-t-il pas tourné de rôles dramatiques ?

Gérard Oury : « Ça ne l'intéressait pas. Il aurait sûrement pu mais faire rire l'amusait. Je me souviens, dans *La Grande Vadrouille*, d'un plan avec une roue de bicyclette qui tournait et une patrouille allemande qui débouchait par la gauche. Bourvil et lui étaient tous les deux planqués

contre une porte. De Funès lui avait sauvé la vie. Je lui ai dit : “Tu vas dire ‘merci’. Il m’a répondu : “Je ne peux pas dire ‘merci’.” Je lui ai dit : “Il t’a sauvé la vie, tu lui dis ‘merci’.” Il n’en démordait pas, il était presque choqué – “Ah non, je ne peux pas dire merci.” Finalement, il l’a fait. Mais je ne pense pas qu’on puisse mettre ce refus sur le compte de la timidité. »

Denys de La Patellière : « J’ai essayé de le pousser vers des rôles dramatiques. Je crois qu’il s’y est refusé pour la même raison qu’il est resté pratiquement tout le temps sur le même personnage. Sa carrière a bien fonctionné à partir du moment où il s’est mis à jouer ce personnage méchant. Dans n’importe quel sujet, il retournait toujours à ce personnage qui fonctionnait parfaitement sur le public. Dans un film dramatique, il n’aurait pas pu le faire. Il avait trouvé un créneau et je pense qu’il n’osait pas en sortir. Il avait la hantise de cette terrible période d’injustice pendant laquelle il en a vraiment chié, et pendant très, très longtemps. Il ne voulait pas y retourner, tout simplement. »

Edouard Molinaro : « Je crois qu’il avait peur. Il me semble en avoir parlé avec lui et qu’il m’a dit quelque chose du genre de “Pourquoi voulez-vous que je change ? C’est là que je suis le plus efficace”. Il pensait que beaucoup d’autres acteurs pouvaient jouer d’autres registres que lui, dans lesquels il avait peur d’échouer. Il voulait aller plus loin, mais toujours dans le même registre. Il ne sentait pas la nécessité d’étendre sa palette. »

Christian Fechner : « Il n’y a rien de plus difficile que de faire rire. Beaucoup d’immenses tragédiens n’arrivent pas à faire rire alors que tous les grands comiques savent faire pleurer – et tous savent que c’est de la tarte à la crème. Je pense que de Funès était surpris que ça puisse autant épater. C’est énervant qu’il faille forcément en passer par là pour qu’un comique soit reconnu comme acteur. Il savait très bien ce que ça pouvait lui apporter mais il s’y était toujours refusé, par pudeur. J’ai eu de longues conversations avec lui sur ce sujet et franchement il ne voulait pas jouer ce jeu-là, qui lui semblait tellement simple. Le seul moment où, à ma connaissance, il l’a accepté, c’est dans *La Soupe aux choux*. Il y a dans ce film des moments d’émotion très courts mais très justes avec Christine Dejoux, qui est son épouse. Après ce film, je pense que l’on aurait pu avoir une autre facette de de Funès. »

23. – Retour

(L'Aile ou la Cuisse, 1976)

Début 1976, les médecins deviennent plus évasifs. Sans dire à Louis de Funès qu'il est en pleine forme, ils ne lui interdisent plus de reprendre son métier d'acteur. Tout projet avec Gérard Oury étant désormais impossible, L'Aile ou la Cuisse est naturellement au sommet de la pile et Christian Fechner est évidemment prêt à lancer le film. Or, le jeune producteur comme l'acteur qui a tourné presque cent trente longs métrages découvrent en même temps une réalité implacable : un contrat pour un film (et ils ont signé le leur le 6 janvier 1975) n'est valide qu'avec une police d'assurance couvrant l'acteur. Et seul le médecin agréé par la compagnie d'assurances peut décider qu'un acteur est en suffisamment bonne santé pour tourner – surtout s'il est le premier rôle du film.

Fechner accompagne donc de Funès à sa visite médicale. A la sortie, le médecin est sans ambiguïté : après son infarctus, le cœur est trop fragile. La compagnie n'assurera donc pas l'acteur. Christian Fechner : « Après avoir parlé au médecin, je retrouve de Funès à la sortie. Il avait pris un coup énorme. C'était poignant. Nous étions en hiver et il portait un bonnet de laine. Il était assis à l'avant de la voiture que nous avions mise à sa disposition, à côté du chauffeur. J'étais sur le trottoir et il a ouvert la fenêtre, s'est tourné vers moi et m'a dit : "Ecoutez Christian, c'est fini. Mais, peut-être, si dans un film vous avez un rôle de couseuse..." Il a commencé à mimer une très vieille dame qui cousait au coin du feu. "Ça je pense que je peux encore le faire." Je trouvais ça injuste, j'étais triste, j'étais en colère contre le ciel. Mon rêve de travailler avec de Funès s'écroulait. »

Non seulement le producteur est furieux de voir s'évanouir son grand projet, mais il pense aussi que de Funès va se ronger de ne plus pouvoir travailler. « Certes, il avait toujours vécu dans l'angoisse. Il m'a dit plus tard que, sur la civière des pompiers qui l'emmenaient à l'hôpital après son infarctus, sa première pensée avait été de se dire : "Ça y est, c'est terminé. Plus de cinéma, plus de théâtre, plus d'emmerdements." Ce n'était pas le bonheur, mais c'était la fin des soucis. Après la visite médicale, j'ai beaucoup parlé avec son épouse et elle le voyait dans un état moral désastreux. J'ai pensé qu'il pouvait mourir du désespoir de ne plus tourner. Alors j'ai décidé de trouver coûte que coûte un moyen de le refaire

tourner. »

Fechner y tient d'autant plus qu'il traverse une passe difficile : il a perdu son père le jour de Noël 1975, la sortie du film *Calmos* de Bertrand Blier est un désastre en février 1976, les Charlots annoncent quelques semaines plus tard qu'ils se séparent de lui... Il entre alors en croisade pour de Funès. Il va se faire l'« avocat très agressif » de sa cause auprès du responsable du pool d'assureurs du cinéma : « Je lui ai dit : “Vous ne pouvez pas décider qu'un homme comme Louis de Funès ne tournera plus jamais de sa vie.” Il avait un certain âge, et n'était peut-être pas très loin de la retraite lui non plus. Il a été ébranlé. Mais il m'a expliqué sur tous les tons qu'il était impossible d'assurer de Funès. »

Certes, l'acteur a beaucoup compté dans les recettes financières du cinéma français des dix dernières années, mais *Le Crocodile* a été un sinistre majeur pour les assurances. Et le médecin est formel : Louis de Funès vit sous la menace d'un nouvel infarctus qui pourrait lui être fatal. Le producteur arrache pourtant un accord inédit : pour tourner *L'Aile ou la Cuisse*, de Funès aura un contrat d'assurance de trois semaines, reconductible selon son état de santé, la production s'engageant à ce que toutes ses scènes soient tournées en six semaines, le film dans son ensemble pouvant être monté au bout du même délai. « Un film important se tournait en dix ou douze semaines au moins. Mais un tel contrat était déjà une marque de confiance. On pouvait lancer le film. »

La préparation de *L'Aile ou la Cuisse* n'est pas pour autant une affaire simple. Malgré le contrat d'assurance en bonne et due forme – ou à cause de lui –, la profession bruisse de rumeurs folles sur l'état de santé de Louis de Funès. On accuse Fechner et Zidi de vouloir faire tourner un moribond, on suppute une nouvelle arnaque aux assurances... Ces bruits ne s'interrompent pas avec le début des prises de vues : on entendra dire que de Funès tourne en fauteuil roulant, que sa doublure le remplace dans tous les plans où il doit apparaître debout, et exclusivement de dos ! Fechner va donc réserver la dernière page du *Film français* à partir de la neuvième semaine de tournage pour publier dans chaque numéro une photo de son acteur en plein tournage : « Le message était de montrer qu'il était bien vivant – et on vous emmerde ! » Ensuite, après la douzième et dernière semaine de tournage, il réservera pendant dix semaines la même page pour présenter le compte à rebours de la sortie de *L'Aile ou la Cuisse* – une campagne unique dans la longue histoire de l'hebdomadaire corporatif français.

Dans l'immédiat, et avant que la première image soit tournée, les médisances sont à la mesure des gestes exceptionnels qui permettent le montage du film. D'abord, Claude Zidi ne sera payé que si *L'Aile ou la Cuisse* se termine et tous les techniciens acceptent de signer un contrat

renouvelé chaque semaine et non pour l'intégralité du film. « Ensuite, les distributeurs à l'étranger ont accepté une clause invraisemblable qui montre bien l'importance qu'avait de Funès dans le cinéma européen de l'époque : si le film n'était pas terminé, l'acompte qu'ils nous versaient était perdu. »

Alors que toutes ces négociations sont en cours et le scénario à peu près finalisé, arrive une mauvaise nouvelle : Pierre Richard ne souhaite plus faire le film. Christian Fechner se souvient d'une défection « quatre ou cinq mois avant le tournage », et Claude Zidi « quinze jours avant ». La vérité est à mi-chemin : dans le numéro du 16 avril 1976, *Le Film français* annonce toujours, dans sa rubrique des « films en préparation », *L'Aile ou la Cuisse* avec Pierre Richard ; la semaine suivante, à un mois et un jour du début du tournage, paraît la brève annonçant que l'acteur renonce, pour tourner en juillet *Le Jouet* de Francis Veber.

« J'avais envie de tourner avec de Funès, qui est un fantastique acteur comique, d'autant plus que c'est Claude Zidi qui devait nous diriger. Malheureusement, à la lecture du scénario, le rôle – je dis bien le rôle, pas le film – ne me convenait pas. Je ne me sentais donc plus capable de me lancer dans cette aventure, bien qu'on m'ait proposé un pont d'or. » Pierre Richard dans *Le Film français*, septembre 1976.

Construit sur la rencontre du comique numéro un du box-office et de son dauphin, le film est soudain déséquilibré. Le réalisateur a l'idée de faire appel à Coluche. Claude Zidi : « Je l'avais connu au TTX 75, petit théâtre sous l'Olympia, dans *Thérèse est triste*, une des premières pièces qu'il a jouée [fin 1971-début 1972]. Il n'y avait pas grand monde dans la salle mais, dans Paris, on commençait à parler de lui et il occupait vraiment la scène. Je lui ai fait tourner un petit rôle avec les Charlots dans *Le Grand Bazar*. Puis j'ai pensé à lui quand Pierre Richard a dit qu'il ne ferait pas *L'Aile ou la Cuisse*. »

Coluche divise. Les uns l'exècrent, les autres rient avec un peu d'inquiétude, tant ils peinent à débrouiller, chez lui, le premier du second degré. Il a vraiment explosé début 1974, avec deux semaines de one-man show à l'Olympia, au cours desquelles il inaugure ce qui deviendra sa tenue « officielle », la salopette à rayures bleues et le tee-shirt jaune. Son humour était d'abord un humour de troupe, avec le Café de la Gare, inauguré en 1969 avec Romain Bouteille, et par lequel passent Patrick Dewaere, Henri Guybet, Miou-Miou, Thierry Lhermitte, Gérard Depardieu, Gérard Jugnot, Josiane Balasko... Il a créé là son premier sketch, *C'est l'histoire d'un mec*, qui brode sur la difficulté de raconter une histoire drôle et qui fera date pour une seule phrase : « C'est l'histoire d'un mec. Un mec normal, je veux dire : blanc. »

« Voici Coluche, dont le talent est immense mais le triomphe suspect. Pour l'instant, la moitié des Français (...) s'étrangent de rire devant ce qu'ils prennent pour une caricature. Quand ils s'aviseront que c'est la photo de bon nombre de leurs enfants – et

Coluche a bientôt trente-deux ans. Sa popularité grandissante, ses démêlés constants avec les bien-pensants de tous bords, son humour souvent acide, tout annonce qu'il est promis à un avenir à tout le moins hors normes, même si la plupart des commentateurs avouent leur embarras devant un genre de comique tout à fait neuf et un ton à l'acidité peut-être dangereuse.

Zidi et Fechner vont voir de Funès à Clermont pour évoquer avec lui le remplacement de Pierre Richard. Christian Fechner : « A l'époque, ils étaient exactement à l'opposé. Coluche était un comique un peu saignant, plutôt politique, considéré par beaucoup comme étant très vulgaire. Quand, à l'apéritif, de Funès me dit "alors ?", je dis "Coluche". Et là, silence. Son épouse et lui se regardent sans faire de commentaire. Il ne dit pas non, mais il ne dit surtout pas oui. » Instant de gêne, inquiétude de Zidi et Fechner. L'acteur les invite à passer à table. On ne reparle pas de Coluche. A la fin du repas, arrive Olivier de Funès. Quand il demande qui remplacera Pierre Richard, Fechner glisse qu'ils avaient pensé à Coluche. Olivier s'exclame avec feu que c'est une idée magnifique. Il avait suggéré à son père d'aller le voir à Bobino, quelques mois plus tôt, il propose de lui faire écouter ses disques... Claude Zidi : « C'est lui, à cet instant, qui a convaincu son père. » L'engagement de Coluche est annoncé officiellement dans les derniers jours d'avril. Le tournage peut commencer comme prévu le 24 mai.

*

* *

Par accord avec la compagnie d'assurances, des précautions exceptionnelles sont prises pour ménager Louis de Funès. On sait qu'un nouvel infarctus, s'il ne serait pas forcément mortel, sonnerait définitivement le glas du film et de sa carrière d'acteur. La production lui installe une loge encore plus confortable et mieux insonorisée que d'habitude, et conserve une ambulance en permanence à proximité du plateau. L'assureur délègue un cardiologue censé être présent sur toute la durée du tournage. Surtout, il est demandé de raccourcir ses journées de travail. Fechner et Zidi s'engagent à respecter les habitudes qui ont réglé la longue convalescence de de Funès. Il se lève maintenant à six heures du matin ? Qu'à cela ne tienne, les journées de tournage commenceront à neuf heures, ce qui est l'aurore pour les gens de cinéma. Il fait la sieste ? Le tournage s'interrompra ou l'équipe ira tourner des raccords en extérieurs ou sur un autre plateau pendant ce temps.

Le futur réalisateur Jean-Jacques Beineix est premier assistant sur L'Aïle et la Cuisse et, en tant que tel, il est en charge du plan de travail. « A cause du fait que de Funès ne devait pas tourner plus de trois heures par jour, j'ai passé des après-midi à m'arracher les cheveux sur ce p... de plan de travail. C'était quasiment mission impossible : il avait le premier rôle, quand même ! » Des séquences sont segmentées sur plusieurs jours, l'équipe travaille parfois sur deux plateaux dans la même journée – un avec de Funès et l'autre sans lui. Mais Zidi n'élague pas son scénario des cascades, des énervements et des courses de son héros. Pas question de faire du théâtre filmé au ralenti. « Ça n'aurait servi personne de faire un sous-de Funès, martèle Fechner. On avait envie de le ménager d'une certaine manière, mais pas de l'empêcher de faire son métier. » En effet, L'Aïle ou la Cuisse permet à de Funès, outre quelques cascades et courses échevelées, d'assouvir sa passion du travestissement. Comme enquêteur dans les restaurants, il présente quelques savoureux numéros en vieille dame un peu timide, en Américain caricatural, en chauffeur de son chauffeur, en blouson noir...

Pendant que Claude Zidi gouvernera le plateau et son armée de techniciens, Jean-Jacques Beineix et la seconde assistante, Hélène Bernardin, passeront beaucoup de temps avec Louis de Funès. Celui-ci est traité, évidemment, avec beaucoup d'égards mais aussi, très vite, une certaine affection. Beineix, qui a fait des études de médecine avant de bifurquer vers le cinéma, sait bien que l'acteur est malade. « Je rencontre quelqu'un qui n'a rien à voir avec l'homme dont on parle dans le milieu du cinéma. Il a perdu quinze ou vingt kilos, il semble tout mince, tout fragile. On nous dit qu'il est colérique, tatillon, perfectionniste. Et on voit arriver au contraire un homme très poli, très gentil, avec une sorte de distance dans son regard sur les choses, un humour permanent mais très respectueux dans l'attitude. De Funès n'est pas devenu mon copain, puisque je ne pense pas qu'on puisse devenir "copain" avec lui. Mais il fait des représentations pour nous seuls, Hélène Bernardin et moi. Pendant le tournage des scènes en pyjama à l'hôpital, il nous mime les vieux malades dans leur lit – un formidable numéro à la Dufilho. Et puis son mime de l'infarctus ! Il commence par l'avant-crise cardiaque, avec les petits plats en sauce, les gourmandises – et paf ! l'infarctus. Ensuite, ce sont les salades, les légumes, le régime... Il joue ça pour nous seuls, pour le plaisir de faire rire, mais aussi parce que c'est un acteur qui cherche tout le temps. »

« Le premier jour du tournage arrive le cardiologue envoyé par la compagnie d'assurances. Je m'écroule de rire ! Je reconnais aussitôt un copain de mes études de médecine qui, lui, avait persévéré dans cette voie. Qu'il sache que je comprenais vraiment dans quel état était Louis de Funès après son infarctus nous a beaucoup facilité les choses... » Jean-Jacques Beineix, entretien avec l'auteur.

Les prises de vues commencent dans un hôtel particulier de l'avenue d'Iéna, à Paris, qui fut construit par Gustave Eiffel pour qu'il puisse surveiller de ses fenêtres les travaux de sa tour. C'est là que, dans le film, est installé le siège du Guide Duchemin. Quelques jours plus tôt, Roger Vadim y tournait encore *Une femme fidèle* et l'hôtel particulier est réservé tout l'été pour d'autres tournages encore. De Funès y étrenne son état de star convalescente. Le compositeur Vladimir Cosma passe le voir, notamment pour lui présenter sa composition pour la séquence au cours de laquelle Charles Duchemin exécute en musique une recette de cuisine (« ... pour la poularde de Bresse et le homard de Roscoff (...) trouvez-moi une musique légère, spirituelle, subtile, dosée », dit son dialogue). « J'ai des heures de discussion avec lui dans la cour de l'hôtel particulier où on a installé une sorte d'hôpital de campagne, se souvient le compositeur. Il doit beaucoup se reposer, ne va sur le plateau qu'au dernier moment. Alors, on parle musique. Il avait des goûts très classiques en musique. Ce n'était pas du tout un révolutionnaire. Il était resté dans ses goûts de l'époque où il était pianiste de bar : un jazz plutôt soft, assez conventionnel. Mais je crois surtout qu'il n'avait pas gardé une préoccupation musicale constante, même s'il savait apprécier les belles choses. Je n'ai pas l'impression qu'il allait souvent au concert, contrairement à Michel Serrault, par exemple, qui était resté passionné de musique et avec qui j'y allais parfois. »

La destruction de la plupart des grands studios de la région parisienne aboutit à ce paradoxe que, pendant l'été 1976, il n'y a nulle part où tourner *L'Aile ou la Cuisse*. La préservation des studios de Billancourt a dû être abandonnée en raison des incertitudes d'assurances et, quand le contrat est enfin signé, ils ont été réservés pour *Le Corps de mon ennemi* d'Henri Verneuil avec Jean-Paul Belmondo. Il faut pourtant installer le chapiteau du cirque, l'usine de Tricatel (60 mètres sur 40, avec les machines fabriquant les poulets rôtis en élastomère de polyuréthane), un plateau de télévision, six salles de restaurant... Fechner et Zidi mettent la main sur de grands hangars près de Trappes, dans les Yvelines, assez vastes pour que l'on y construise tous les décors en un seul lieu. Et il faut aussi y installer tous les ateliers, bureaux et commodités nécessaires au tournage d'un film important. Coût : presque trois millions de francs et 2 500 heures de travail. En cet été de canicule (c'est l'année du fameux « impôt sécheresse »), la chaleur est effrayante sous les toits de tôle des hangars.

« Frais supplémentaires pour la tour Manhattan de la Défense où nous avons installé les bureaux de Tricatel. Il fait trop chaud pour y tourner. Nous avons dû faire mettre en marche l'air conditionné dans tout le bâtiment pour trois jours. La facture est imposante. Je n'aime pas voir l'argent filer de cette manière. Ce n'est pourtant pas le

mien. Je dépense déjà beaucoup : qu'est-ce que cela serait si je ne faisais pas attention ! » Claude Zidi, « Journal de bord » paru dans Le Film français, 1^{er} octobre 1976.

Jean-Jacques Beineix : « Le chapiteau du cirque avait été installé dans un de ces hangars et il y faisait vraiment très, très, très chaud. Quand il a fallu tourner la scène où de Funès et Coluche se maquillaient en clowns, ça s'est éternisé, notamment parce que le dispositif qui devait faire gicler de l'eau de la perruque était bouché. C'est le seul jour où je l'ai vu se fatiguer et s'énervé un peu. Autrement, je ne l'ai pas souvent entendu se plaindre. »

Il est vrai que, pour le tournage sous le chapiteau de trois cents places construit pour l'occasion, l'intendance est lourde, notamment à cause des cent vingt enfants figurants. Une guenon du cirque est assez nerveuse et mord profondément Coluche à l'épaule. A peine pansé, il retourne sur le plateau pour refaire la prise. Et, pour gagner du temps, il préfère ne pas attendre que l'on ait fait venir une autre guenon.

Comme le dit joliment Beineix : « Le tournage est lourd mais Zidi n'est pas un metteur en scène lourd. » L'intéressé confirme : « Je sais que sur d'autres films il faisait jusqu'à trente ou quarante prises. De Funès aimait tourner beaucoup, accélérât son jeu de prise en prise, se mettait dans un état second, se positionnait ailleurs – c'était impressionnant. En moyenne, on faisait huit ou dix prises, parfois douze. Par moments, il devait courir, descendre et monter des escaliers, et je n'ai jamais fait quarante prises. »

« Louis de Funès : Je ne peux plus faire de brutalités et c'est tant mieux. Cette brutalité, ces colères, c'est un produit que j'avais fabriqué et tout le monde ne me demandait que ce produit. Les metteurs en scène : "Allez, énerve-toi, tape-lui dessus !" Je ne pouvais pas faire de dentelle – "Pas de dentelle ! Tape-lui dessus !" »

Michel Drucker : – Vous êtes moins coléreux, maintenant ?

— Ah, oui ! Et puis ce comique, ça ne m'intéresse plus. Et je crois que dans L'Aile ou la Cuisse, justement, j'ai joué paraît-il autrement, et je crois que c'est aussi efficace, et peut-être plus. » Louis de Funès dans « Les Rendez-vous du dimanche », Antenne 2, 31 octobre 1976.

Est-ce cela qui explique que, dans L'Aile ou la Cuisse, le jeu de Louis de Funès n'ait pas en permanence ce tempo frénétique et tendu que l'on voit, par exemple, dans Les Aventures de Rabbi Jacob ? Il y a aussi une intention explicite de l'acteur : il souhaite un jeu plus subtil, plus nuancé, plus ouvert à l'émotion. D'ailleurs, lors de la promotion du film, il exprimera volontiers quelque distance avec son jeu « d'avant ».

La rencontre de Louis de Funès et de Coluche est évidemment l'attraction du film. Ils ne sont pas de la même génération, ne pratiquent pas le même humour, n'ont pas la même expérience du cinéma, n'ont pas dans le public une image de même nature... L'Aïle ou la Cuisse n'a pas pour eux le même enjeu : le premier revient au cinéma en espérant retrouver ses habituels sommets de popularité, le second est à la recherche d'un succès à l'écran comparable à sa gloire au music-hall. Car quand Coluche a tenu un premier rôle, dans *Les vécés étaient fermés de l'intérieur* de Patrice Leconte, le film a été un échec commercial. « Daniel Toscan du Plantier de la Gaumont, pressenti pour la distribution du film, ne voulait pas entendre parler de Coluche, se souvient Claude Zidi. Pour lui, Coluche ne marchait pas au cinéma et ne marcherait jamais au cinéma. » Gaumont réticent, ce sera donc AMLF qui distribuera le film.

Mais Coluche n'a pas saisi l'occasion de tourner *L'Aïle ou la Cuisse* uniquement parce qu'il lui manque un succès au cinéma : il est fan de Louis de Funès. Comme il le dira à un journaliste, « Tra-vailer avec de Funès, ça me fait la même impression que si j'allais tourner avec Chaplin. » Mais, s'il doit encore faire ses preuves au box-office et s'il est un admirateur de de Funès, il n'entend pas non plus être un partenaire sans caractère. Il aurait aimé transplanter dans *L'Aïle ou la Cuisse* le célèbre personnage de ses sketches et de ses affiches, avec sa salopette à rayures. C'est impossible avec Claude Zidi. Le réalisateur tient d'ailleurs si peu à ce que surgissent dans son film des personnages « de l'extérieur » que Claude Gensac (Louis de Funès a tenu à l'avoir près de lui dans le rôle de la secrétaire de Duchemin) est coiffée d'une perruque grise qui la rend absolument méconnaissable aux fidèles de Ludovic et de Josépha Cruchot. Quant à Coluche, l'époque n'est de toute façon plus au recyclage à l'écran des sketches des comiques de scène, comme le firent avec constance Darry Cowl, Jean Richard ou Fernand Raynaud. Son jeu dans *L'Aïle ou la Cuisse* ne va pas être celui du music-hall et il est contraint à une palette de sentiments qui n'est pas celle qu'il utilise dans ses propres textes. D'ailleurs, il n'ignore pas que le rôle de Gérard Duchemin n'a pas été écrit pour lui.

Ils se rencontrent pour la première fois quelques jours avant le tournage. Coluche dit qu'il rêvait de rencontrer Louis de Funès depuis longtemps. Ils se serrent la main. « Voilà, c'est fait », dit-il avec un grand sourire exagérément béat. La glace est rompue.

Claude Zidi : « Ils se jaugent au cours de la première scène qu'ils tournent. Coluche est dans sa chambre et s'entraîne à jongler avec des œufs.

Son père arrive et il fait évidemment tomber un œuf. Ils ont une scène face à face que je commence en faisant les plans avec de Funès de face et Coluche de dos. Tout va bien. Ensuite, je mets la caméra sur Coluche. De Funès est donc de dos pour donner la réplique et, au cours de la première prise, il éclate de rire. Je suis obligé de couper. Je vois Coluche qui change de gueule et qui dit : “Mais Louis pourquoi vous avez ri ?” De Funès : “Eh bien parce que vous étiez drôle. – Oui mais c’est coupé. – Vous étiez drôle. – Vous aussi vous étiez drôle, tout à l’heure, et je n’ai pas ri. Imaginez, Louis : si chaque fois qu’un de nous est drôle l’autre se marre, on n’a pas fini le film. S’il vous plaît, plus jamais ça.” Et il n’y a plus eu de problèmes entre eux de tout le film. »

Jean-Jacques Beineix : « Je pense que Coluche n’est pas complètement à l’aise. Il n’a pas encore trouvé toutes ses marques, il est encore un peu emprunté. Et de Funès l’oblige à jouer de façon plus classique qu’il n’en avait jusque-là l’habitude. D’ailleurs, c’est avec lui et non avec de Funès que les relations sont parfois les plus difficiles sur le tournage. Coluche est plus emmerdant, pour tout dire. Il a l’habitude de vivre en bande et il emmène toute la smala du Splendid pour faire de la figuration – il y a comme ça Gérard Lanvin en trapéziste ou Marie-Anne Chazel. Et, comme il est en tournée pendant le tournage, il part quasiment tous les soirs jouer en province, ce qui fait qu’on doit parfois attendre son retour pour commencer à tourner le lendemain à neuf heures. »

Quand le film lui a été proposé, Coluche a accepté avec enthousiasme mais il faudra que Claude Zidi lui téléphone – un peu agacé – pour que son agent, Paul Lederman, consente à trouver un terrain d’entente avec Christian Fechner. « Coluche avait un caractère assez fort, se souvient le réalisateur. Il était fasciné par de Funès mais il savait s’imposer. Dès le départ, il a installé entre eux un rapport d’égalité. »

Ce rapport d’égalité va surprendre les professionnels du cinéma devant l’affiche du film, avec les deux noms de Louis de Funès et Coluche côte à côte au-dessus du titre. « Dans le contrat signé avec Coluche, il n’était pas du tout en covedette avec de Funès, raconte Christian Fechner. Tous deux n’étaient pas du tout du même niveau : l’un était une superstar, l’autre était un artiste de one-man show. Normalement, le nom de Coluche devait se trouver sous le titre, au minimum à 50 % de moins que celui de de Funès. En tout cas, c’est comme ça que nos contrats étaient prévus. Quand de Funès a vu le film monté, il a insisté pour que l’affiche soit “Louis de Funès-Coluche”. En trente ans de cinéma, c’est la seule fois que j’ai vu ça. Ce genre de démarche n’existe pas, normalement, surtout avec une pointure comme de Funès. » Au moment de la sortie du film, Louis de Funès précise même à la presse, à propos de ce geste : « Bourvil l’avait eu pour moi dans Le Corniaud. » Et, d’ailleurs, il compare souvent Coluche à son partenaire disparu.

« Ah ça, c'est une rencontre épatante. Je ne le connaissais pas personnellement, mais je savais ce qu'il faisait et je savais aussi qu'il parlait de moi en bien... et même en très bien. Nous nous sommes tout de suite entendus parfaitement. Nous avons le même goût pour le travail bien fait et notre sympathie réciproque n'a fait qu'augmenter de jour en jour... Comme avec Bourvil. (...) Coluche c'est un grand... Un autre film avec lui ? Quand on veut. Tout de suite ! » Louis de Funès dans France-Soir, 14 octobre 1976.

Mettons néanmoins un petit bémol aux radieux souvenirs des uns et des autres. Depuis les années 50, la couverture du Film français est en général une publicité. Pour le n° 1 627 du 28 mai 1976, il s'agit d'une pré-affiche de L'Aile ou la Cuisse avec la mention « 1^{er} tour de manivelle, lundi 24 mai ; sortie nationale, 27 octobre ; circuit GIE Gaumont-Pathé ». Une petite caricature de de Funès sur fond d'assiette et de couverts et, au-dessus du titre, côte à côte et à égalité de traitement typographique, Louis de Funès et Coluche. Cette publicité a été réalisée avant le début du tournage...

*

* *

L'Aile ou la Cuisse sort le 27 octobre 1976. Claude Zidi a confié le montage, comme pour la plupart de ses films, à Robert et Monique Isnardon, qui sont aussi familiers de Louis de Funès : ils ont monté Escalier de service ou La Bande à Papa, puis surtout Oscar, Hibernatus et L'Homme orchestre. Ils avaient commencé à travailler dès la fin de la première semaine de tournage et ont envoyé le film achevé à la copie le 10 octobre. Il est vrai que pour un film de 2 900 mètres (1 h 45 de projection), ils disposaient de 50 000 mètres de rushes, Claude Zidi tournant beaucoup avec plusieurs caméras et aimant laisser ses acteurs jouer le plus longtemps possible avant d'interrompre la prise.

La performance des Isnardon est d'autant plus spectaculaire qu'ils devaient livrer leur travail à temps pour que soient tirées au moins deux cent quarante copies pour les salles d'exclusivité qui vont projeter L'Aile ou la Cuisse. Car le dispositif de sortie des films a changé depuis Les Aventures de Rabbi Jacob, trois ans plus tôt : les sorties nationales se sont lancées dans la course à des combinaisons de salles de plus en plus imposantes. On est encore loin des mille copies (ce chiffre symbolique sera atteint par Harry Potter et la chambre des secrets, fin 2002) mais, avec deux cent quarante salles en première semaine pour L'Aile ou la Cuisse, on en est déjà au double du film précédent de Louis de Funès.

Au cours de l'interruption de sa carrière, le paysage cinématographique français a continué à évoluer. Comme le dit un texte promotionnel de la

régie publicitaire Médiavision, en 1976, « le spectateur du ciné du coin, du ciné du samedi soir, est mort pour le cinéma. Il a trouvé ailleurs le ronron du son et de l'image ». A Paris, les cinémas de quartier cèdent la place aux quartiers de cinéma : les salles des arrondissements populaires sont de plus en plus nombreuses à fermer tandis que, dans les V^e et VI^e arrondissements, d'anciens théâtres, cabarets ou restaurants sont transformés en cinémas d'art et d'essai. Partout en France, les salles « bis » se raréfient : plutôt que de se consacrer à la « continuation » des nouveaux films ou à l'exploitation des reprises des dernières années, les exploitants misent massivement sur les exclusivités. On comptait environ quatre-vingts salles spécialisées dans les nouveaux films à Paris au début des années 60 ; en ce milieu des années 70, elles sont plus d'une centaine. Il y a maintenant soixante-trois « complexes » de plusieurs salles à Paris et vingt-sept en périphérie : six salles au Clichy Pathé, à l'Artel de Rosny, au Cyrano de Versailles, à l'Alpha d'Argenteuil ou au Carrefour de Pantin, cinq salles au Paramount-Opéra, au Montparnasse-Pathé, à l'UGC Marbeuf ou au Champigny de Champigny, et même quatre salles au vénérable Rex... Et la liberté accordée aux films pornographiques a changé certaines règles du jeu, sauvant bien des salles : en 1977, 12 % des cinémas parisiens sont classés X et représentent 13 % de la fréquentation annuelle totale (5,6 millions d'entrées).

Le paradoxe français est que l'érosion continue de la fréquentation (177 millions de spectateurs en 1976 contre 411 en 1957) est, pour les exploitants, compensée par une augmentation du prix de la place : pendant les années 60, le ticket moyen a plus que doublé tandis que l'indice général des prix augmentait de 52 % ; dans les années 70, il augmente chaque année d'un point de plus que l'inflation (un écart qui, d'ailleurs, doublera sur la période 1980-1994). Donc, alors qu'un Français moyen voyait 9,12 films par an en 1955 et qu'il n'en voit plus que 3,5 en 1975, le chiffre d'affaires de l'industrie du cinéma est globalement le même.

Cela explique aussi l'inflation constante du budget des films importants. Christian Fechner, par exemple, est d'autant plus fondé à consentir à des investissements énormes pour un film avec Louis de Funès qu'il y a plus de salles d'exclusivités pour le présenter à plus de spectateurs qui paieront plus cher. L'Aile ou la Cuisse sort donc, à Paris, aux Gaumont Ambassade, Mercury, Berlitz, ABC, Wepler Pathé, Cluny Palace, Montparnasse Pathé, Gaumont Sud, Gaumont Gambetta, Cambronne et Victor Hugo, ainsi que dans douze salles de la périphérie. 10 411 places à chaque séance. On est loin des 6 473 places dans six cinémas pour la sortie parisienne de La Grande Vadrouille !

Comme l'espérait Fechner, la sortie de L'Aile ou la Cuisse est foudroyante : 261 990 entrées dans une semaine d'une richesse cinématographique étourdissante, qui attire 1 596 321 spectateurs dans les

cinémas de Paris et de la périphérie. Car, pour cette semaine qui inclut le « pont » de la Toussaint, le film de Zidi est concurrencé par les sorties de Si c'était à refaire de Claude Lelouch et Mado de Claude Sautet, ainsi que par 20 000 lieues sous les mers et le dessin animé Les 12 travaux d'Astérix, destinés au jeune public. Ce n'est qu'en quatrième semaine que L'Aile ou la Cuisse cède la première place des fréquentations. Peu après les fêtes de fin d'année, le film entre dans l'aristocratie encore étroite des millionnaires en entrées à Paris. Et, en dix-neuf semaines, le film sera vu en France par 5 837 000 spectateurs.

Meilleures entrées de la semaine à Paris et périphérie, semaine du 27 octobre au 2 novembre 1976 :

1. – L'Aile ou la Cuisse (1^{re} semaine) : 261 990 entrées
2. – 20 000 lieues sous les mers (1^{re} se-maine) : 146 936 entrées
3. – Si c'était à refaire (1^{re} semaine) : 111 271 entrées
4. – Les 12 travaux d'Astérix (2^e semaine) : 106 478 entrées
5. – Mado (1^{re} semaine) : 90 774 entrées

Les 23 millions de francs du budget sont couverts par les seules entrées françaises des douze premières semaines d'exclusivité. A l'exportation, c'est aussi un triomphe : premier au box-office en Suisse et au Canada et dans le peloton de tête en Belgique à l'automne, L'Aile ou la Cuisse sort pour Noël en Allemagne (où il attire 3,2 millions de spectateurs), aux Pays-Bas et en Espagne, en même temps que King Kong avec lequel il partage la première place.

*

* *

Trop habitués à l'éreintement de leurs films par la critique, Christian Fechner et Claude Zidi ont décidé de ne pas présenter L'Aile ou la Cuisse à la presse (un geste qui serait impossible aujourd'hui). Mais ils ne l'ont pas laissée sans informations, bien au contraire. Un supplément de seize pages promotionnel est encarté dans Le Film français du 1^{er} octobre, quelques semaines avant la sortie de L'Aile ou la Cuisse. La presse y puisera largement. Les journaux généralistes célèbrent avec entrain le retour de Louis de Funès. Beaucoup d'articles mêlent bulletin de santé et notations critiques : comment ne pas remarquer que son jeu s'est passablement allégé ?

« Louis de Funès, un peu amaigri, mais toujours aussi vif, gesticule un peu moins que d'habitude et c'est tant mieux. Nous dirons qu'il joue plus en intelligence et moins en gestes. » Claude Garson, *L'Aurore*, 28 octobre 1976.

« Depuis qu'il avait pris un long repos forcé, nous attendions la rentrée de Louis de Funès avec sympathie, mais aussi avec une curiosité perplexe. Avait-il gardé toute sa puissance comique ? Nous sommes tout de suite rassurés par les premières scènes du film, déjà ponctuées d'éclats de rire. Mieux, moins prompt qu'auparavant à la grimace et aux signes extérieurs d'exaspération, il a gagné en nuances et en finesse de jeu. » Robert Chazal, *France-Soir*, 28 octobre 1976.

« Le roi de la grimace a gagné en profondeur pour avoir perdu en "extérieur". Et son visage à géométrie variable exprime enfin plus d'une nuance jusque-là insoupçonnée. » Michel Lengliney, *Télérama*, 10 novembre 1976.

Par ailleurs, *L'Aile ou la Cuisse* n'est pas uniquement un film comique. Plus encore que les précédents films de Claude Zidi, il va dans le sens d'une polémique d'actualité. Car, derrière le personnage cynique et la cuisine chimique de Jacques Tricatel, derrière sa devise « Ne mangez plus, bouf-fez ! », c'est Jacques Borel que voient les spectateurs de l'époque. Symbole de ce que l'on appellera la malbouffe (l'ouvrage de Joël et Stella de Rosnay, *La Malbouffe*, paraîtra en 1981), l'industriel de la restauration est notamment célèbre pour ses immenses snacks surplombant les chaussées d'autoroute. D'ailleurs, quand *Le Quotidien du Peuple* écrit sur *L'Aile ou la Cuisse* en novembre 1976, l'article est illustré par une photo de la cantine Borel à l'usine de montres Kelton de Besançon. Néanmoins, le snack d'autoroute dont la silhouette apparaît au cours du générique du film n'est pas un Jacques Borel mais le Restop de l'aire de Nemours-Villabé, sur l'autoroute A6.

Jacques Borel, fils du directeur de la filiale française d'IBM et sorti major d'HEC en 1950, a créé en 1961 les restaurants Wimpy, première chaîne française de restauration rapide. Egalement créateur du ticket restaurant en 1968, son groupe de sociétés dans la restauration et l'hôtellerie – dont il sera écarté par ses banquiers – donnera naissance au groupe Accor. Son nom reste associé à une conception industrielle de la nourriture, appliquée notamment à la restauration d'autoroute. Nourriture trop grasse, viande fade, légumes défraîchis, vin trafiqué : avec son quasi-monopole sur les routes des vacances et ses menus à l'opposé des valeurs de la gastronomie française traditionnelle, Jacques Borel est le symbole d'un certain désastre culinaire et diététique. Ainsi, dans la chanson *L'Auto-stoppeuse*, en 1980, Renaud écrit : « On s'est arrêté pour bouffer après Moulins/Et Jacques Borel nous a chanté son p'tit refrain/Le plat pourri qui est le sien/J'y ai pas touché/Tiens, c'est pas dur, même le clébard/A tout gerbé ! » L'image associée à son nom finit par être si désastreuse qu'en 1983 les restaurants d'autoroute Jacques Borel sont débaptisés et deviennent *L'Arche*.

De fait, la défense de la gastronomie nationale comble les critiques : « Pourquoi ce film nous a-t-il tellement plu ? C'est parce qu'en étant toujours très drôle, il colle à une certaine réalité », écrit *L'Aurore*. Comme

pour reprendre complètement les habitudes après trois ans sans Louis de Funès, certains font la fine bouche (« un somptueux festin parfaitement insignifiant » dans Valeurs actuelles, « l'aile n'a pas d'envergure et la cuisse manque de patte » dans Le Canard enchaîné), alors que d'autres se livrent à un démontage idéologique du film. Ainsi, L'Humanité brocarde son double jeu : il soulève un problème social réel (« la dégradation des conditions de restauration accessibles à la plupart des Français ») mais en évacue les solutions possibles : « Ainsi entrevoit-on pourquoi un film, qui eût pu être un pamphlet violent contre l'ordre social actuel, se trouve réduit aux dimensions d'une piètre pitrerie d'un clown-vedette jouant à bon compte les redresseurs de torts. »

La rencontre de Coluche et de Louis de Funès est diversement appréciée, sans d'ailleurs que la presse de gauche soit beaucoup plus favorable que la presse de droite. « Point faible du film » pour La Croix, le jeune comique constitue avec son aîné un « duo parfait » selon France-Soir et remplit la fonction d'« un excellent Sancho Pança » pour Le Parisien libéré. Et l'hebdomadaire d'extrême droite Minute le trouve seulement « efficace et amusant ».

L'autre grand événement médiatique de l'automne a été la mort de Mao Zedong, le 9 septembre 1976. A l'heure des bilans de fin d'année, Christian Fechner peut être fier : Louis de Funès a figuré sur un plus grand nombre de couvertures de magazines français que feu le Grand Timonier.

*

* *

Pendant le tournage de L'Aile ou la Cuisse, Christian Fechner a proposé à Louis de Funès de continuer à travailler avec lui. L'acteur accepte le principe d'un contrat pour trois films. Le producteur rencontre l'avocat de de Funès pour régler les détails mais ne voit pas revenir le contrat signé. S'en inquiétant, il reçoit des réponses évasives – plus tard, la semaine prochaine... Arrive la fin du tournage. Fechner est déçu : « De Funès était relancé. Il venait de faire un film sans incident de santé, et qui allait être un gros succès. Il n'avait plus autant besoin de moi. Je n'ai pas vraiment pris son attitude pour de l'ingratitude – mais, enfin, un peu quand même... »

Le jour de la sortie de L'Aile ou la Cuisse, Fechner appelle de Funès pour lui annoncer le triomphe des premières séances. L'acteur lui demande de lui téléphoner de nouveau le dimanche soir, avec le bilan des entrées du premier week-end. Christian Fechner : « Je l'appelle et lui donne les chiffres, qui sont absolument colossaux. Il me demande ce que j'en pense. Je lui dis que le film me semble parti pour faire cinq ou six millions

d'entrées. Il me demande : "Alors, vous n'avez plus de problème, vous êtes sorti de l'eau ?" Je lui réponds : "Oui, c'est formidable, il n'y a aucun problème, c'est un immense succès." Il m'annonce alors qu'il va signer mon contrat le lendemain. Quand je lui demande pourquoi avoir attendu, de Funès m'explique : "J'aurais pu le signer pendant le tournage mais j'étais inquiet pour vous. J'avais peur que vous vous engagiez sur une mauvaise voie si le film n'avait pas été un succès. Vous auriez eu un contrat très cher sur les bras." »

Mais ce contrat ne va pas avoir les mêmes conséquences que par exemple un contrat « ordinaire » avec la Gaumont. Pour la première fois depuis Julius Borkon à ses débuts de vedette dans les années 50, l'acteur va se lier avec un producteur. Et les relations que Louis de Funès choisit d'avoir avec Christian Fechner (de trente ans son cadet, rappelons-le) n'ont aucun équivalent dans toute sa carrière : il s'agit d'une exclusivité. Or Fechner est aujourd'hui formel : « Rien dans notre contrat ne lui interdit de tourner pour d'autres producteurs. Mais il considère qu'il est en exclusivité chez moi, ce qui n'est pas tout à fait vrai légalement. Chaque fois qu'on lui propose quelque chose, il dit "voyez Fechner", ce à quoi il n'est pas obligé. » En effet, si après L'Aile ou la Cuisse de Funès tourne trois films pour Fechner (La Zizanie, L'Avare et La Soupe aux choux), il fait aussi transiter par lui tous les projets et propositions qui lui arrivent. Outre que cette solution lui permet de se tenir à l'écart de bien des tracasseries diplomatiques, il doit savourer le plaisir de faire passer les magnats du cinéma sous les fourches caudines d'un jeune producteur venu de l'univers du disque et qui s'est imposé grâce aux films hors normes des Charlots – une autre victoire d'un saltimbanque sur la coterie des esprits supérieurs qui toisent de Funès depuis ses débuts. Ainsi, Fechner va-t-il se trouver associé dans Le Gendarme et les extra-terrestres et Le Gendarme et les Gendarmettes alors que rien n'impose légalement ce montage.

« Quand Le Gendarme et les extra-terrestres est arrivé, il a dit à Gérard Beytout : "Je suis en contrat avec Fechner, voyez avec lui." Situation inconfortable pour un producteur. De Funès m'a appelé et m'a expliqué : "J'ai dit ça parce que je n'ai pas envie de parler d'argent avec lui. Donc, je veux pour moi en gros la même chose que chez vous. Et s'il y a quelque chose en plus, c'est pour vous." Je pense qu'il était ravi que je fasse un peu valser les autres – ce qui s'est passé.

— Gérard Beytout et sa Société nouvelle de cinématographie ont-ils un peu "valsé" ou beaucoup "valsé" ?

— Beaucoup, beaucoup.

— Cela a-t-il donc été une bonne affaire ?

Entretien de Christian Fechner avec l'auteur.

Pendant les presque six ans qu'elle va encore durer, Louis de Funès place sa carrière entre les mains de Christian Fechner, ce qui n'est pas uniquement l'application maximaliste d'un contrat. Il semble bien qu'il ait trouvé là la solution à nombre de ses angoisses des années précédant son infarctus. En effet, tous les témoins ayant eu à négocier un contrat avec Louis de Funès (que nous ayons pu les interroger ou qu'ils se soient exprimés dans le passé, comme Alain Poiré, cité au chapitre 17) évoquent chez lui la même méfiance de principe envers tous ses interlocuteurs.

Christian Fechner, qui en a beaucoup discuté avec lui, relève chez de Funès deux idées concomitantes. D'une part, il est dans ces années 70 l'acteur qui touche les plus gros cachets en Europe, « mais il n'imaginait pas qu'on puisse gagner plus ». Autrement dit, il demande le maximum et l'obtient, mais ce maximum est son maximum, une somme au-delà de laquelle il n'envisage pas que l'on puisse être payé pour faire du cinéma, et surtout au-delà de laquelle il refuse d'endosser une autre fonction que celle d'acteur. Il n'est pas question pour lui d'être payé au pourcentage sur les entrées en salles, d'être coproducteur de ses films ou de vendre son image pour d'autres produits, à la manière d'Alain Delon.

Deuxièmement, comme le dit Fechner, « de Funès ne supportait pas l'idée que quelqu'un gagne de l'argent sur son dos. C'est pour ça qu'il n'avait pas d'agent. En réalité, c'est faux : le bon agent cherche plutôt à obtenir les tarifs les plus importants pour l'acteur et, s'il gagne de l'argent, c'est le producteur qui le paye. Comme Lino Ventura, il n'avait pas d'agent mais un avocat qui négociait ses contrats ». Louis de Funès prend seul – ou plutôt avec Jeanne – toutes les décisions qui concernent son métier. Son homme de loi se charge des aspects purement financiers, légaux et administratifs.

Avec Christian Fechner, il est rassuré. La patience du jeune producteur, son combat pour lui permettre de tourner *L'Aile ou la Cuisse*, le confort dont il a disposé sur le tournage du film, tout l'incite à la confiance. Louis de Funès va rester fidèle à cette confiance jusqu'à son ultime projet de film, dont il discute encore avec le producteur quelques jours avant sa mort. Mais si, pendant des années, de Funès a exigé des cachets énormes tout en gérant mal l'aspect financier de sa carrière, il va poursuivre sur la même pente avec Fechner, avec certainement plus de tranquillité d'esprit mais sur le même mode « archaïque ».

Il est vrai qu'en la matière une mentalité semblable à celle de Louis de

Funès a dominé le cinéma français dans les années 50. En 1958, le Syndicat français des acteurs dirigé par Gérard Philipe s'élève contre l'intention des producteurs du long métrage *Les Tripes au soleil* de Claude Bernard-Aubert de payer les acteurs directement sur les recettes du film, une fois celui-ci amorti. Quelques vedettes acceptent depuis des années d'alléger les dépenses de la production en substituant à une partie de leur cachet, théoriquement versé chaque semaine, un intéressement aux futures recettes du film, comme Michel Simon pour *L'Etrange désir de monsieur Bard*. Mais le SFA refuse énergiquement que l'on paye toute la distribution d'un film au pourcentage, ce qui reviendrait à transformer les acteurs en travailleurs indépendants. Or le combat des organisations syndicales des acteurs et de toutes les professions du spectacle vivant a été précisément, pendant des dizaines d'années (jusqu'à aujourd'hui), de rapprocher le statut des artistes de celui des salariés. Mais si beaucoup d'acteurs de sa génération sont rétifs à la rémunération au pourcentage, aucun n'a persisté dans ce refus à un tel niveau de cachet ! En privé, des agents d'artistes en activité aujourd'hui affirment que le cas de Louis de Funès est semble-t-il unique dans l'histoire. Et ils soupirent rétrospectivement à l'idée des sommes phénoménales en droits de suite qu'il aurait pu négocier au temps de sa gloire et, comme d'autres acteurs, léguer à sa famille.

Christian Fechner évoque ainsi un épisode concernant *L'Avare*, tourné en 1979-1980 : « J'avais avec Louis de Funès, toute proportion gardée, des rapports assez filiaux : il avait l'âge d'être mon père et j'avais une grande liberté de parole avec lui. Alors je lui ai souvent demandé pourquoi il tenait à être payé au cachet, pourquoi il n'était pas coproducteur de ses films, pourquoi il ne prenait tout au moins un pourcentage sur les entrées, ce qui n'empêchait pas d'être payé au cachet d'autre part. Je lui disais : "Je ne vous cache pas que je gagne formidablement ma vie avec vous. Mais vous perdez des fortunes." Arrive donc *L'Avare*, un film qui lui tient particulièrement à cœur. Puisque depuis que nous avons signé notre contrat après *L'Aile ou la Cuisse*, il a été d'une correction exemplaire vis-à-vis de moi, je n'ai pas de raison de ne pas lui rendre la pareille. Je lui propose d'être coproducteur. Comme je le connais, j'ajoute : "Vous ne risquez pas tout votre salaire, juste une petite partie." Et il accepte. Les contrats de coproduction sont signés et tout est en ordre quand le dimanche, veille du tournage, il m'appelle et me dit : "Christian, ça ne va pas. Ça fait des semaines que je réfléchis à nos accords et ça me dérange. – Pourquoi ? – Vous me connaissez, je suis bilieux, je passe et je repasse des choses dans ma tête. Le film va probablement marcher ; vous allez probablement m'envoyer des comptes très brillants mais je ne pourrai jamais m'empêcher de me demander si ces comptes sont vraiment exacts. Et ça va me gâcher le plaisir éventuel de recevoir plus d'argent. – Alors que voulez-vous qu'on fasse ? – Ce qui me ferait plaisir, c'est qu'on revienne au contrat d'avant." Et c'est ce qu'on a fait. Pour les films suivants, on n'a plus reparlé de l'idée

Quatorze films de Louis de Funès que l'on n'a pas vus

Le Crocodile, un film muet, Le Cactus, Papy fait de la résistance... Tout au long de ces pages, nous évoquons des projets de film avortés, reportés sine die, annulés. Mais tout au long de la carrière de Louis de Funès, il y en a eu bien d'autres. On peut se prendre à rêver...

1962 : Robert Dhéry ne manque pas d'imagination. Il parle de trois projets avec Louis de Funès qui pourraient longuement les occuper, mais surtout d'un scénario intitulé *Le Dernier Jour d'Octobre*, Octobre étant le nom d'un armurier et petit inventeur qui découvre fortuitement le rayon de la mort. Son invention lui échappe et il se trouve soudain promu au rang de plus grand criminel du siècle...

Début 1963, alors qu'il joue *La Grosse Valse*, on parle d'un rôle dramatique de trafiquant sous l'Occupation dans *Le Pompon* de Jack Pinoteau, sur un scénario de Jacques Emmanuel. Homme sans foi ni loi, de Funès trouve par hasard un bonnet à pompon de marin, qu'il prend pour fétiche. Ce qui l'amène dans certaines circonstances à prendre une apparence d'homme gentil et sensible. Ce qu'il croit être une comédie est en fait la révélation de sa personnalité profonde. Et, lorsqu'il le perd, il se fait tuer héroïquement en cherchant à retrouver le bonnet à pompon.

Toujours en 1963, Claude Chabrol écrit un synopsis qu'il projette de tourner avec Louis de Funès et Jacqueline Maillan, un vaudeville intitulé *Les Mains d'Hippolyte*.

A l'été 1963, Maurice Regamey parle à la presse du *Petit Monstre*, comédie pour laquelle il faudra engager une ou plusieurs vedettes yé-yé du moment (il parle d'Eddy Mitchell et de Dick Rivers). Louis de Funès sera le patron d'une usine de savonnettes, tuteur d'une orpheline de dix-sept ans qu'il recueille chez lui. La jeune fille est en fait un petit monstre liée à un gang de blousons noirs et de Funès devra passer ses journées à restituer discrètement les voitures volées qu'il trouve au matin dans la cour de son usine (une péripétie transposée dans *Le Gendarme de Saint-Tropez*). Le scénario sera finalement tourné par Jean-Pierre Sassy, mais le film est à ce jour resté inédit.

Début 1964, on parle de Louis de Funès dans *Les Enfants du clair de lune* de Jean-Daniel Daninos (le scénariste des *Rôleurs font leur beurre*) avec Noël Roquevert et Jacques Dufilho. Le film ne verra pas le jour.

Fin 1964, France Roche annonce dans sa chronique d'échos de *France-Soir* que Louis de Funès « deviendra gangster à la mie de pain dans un policier comique réalisé par Edouard Molinaro et dialogué par Michel

Audiard ».

A Noël 1966, Louis de Funès joue à la radio un conte intitulé *Le Gendarme à Bethléem* : sous Hérode, un gendarme voit dans le ciel une nouvelle étoile ; il la suit et arrive à une étable où il assiste à la venue au monde de l'enfant Jésus. L'acteur dira ça et là qu'il aurait aimé voir adaptée au cinéma cette jolie histoire écrite par Claude Dufresne. A la place, Cruchot se mariera.

Fin 1967, Louis de Funès évoque pour l'année suivante un projet dans lequel il pourrait faire ses débuts de metteur en scène, *Le Château d'après* Michel de Saint-Pierre, qui serait tourné dans son propre château du Cellier.

En 1968, les négociations sont poussées très avant pour que Guy Lefranc réalise un film mettant face à face Louis de Funès en paysan normand et Eddie Constantine en soldat américain égaré derrière les lignes allemandes.

A la rentrée 1973, alors que Louis de Funès va jouer *La Valse des toréadors*, les écotiers évoquent *Le Fantôme du Gendarme de Saint-Tropez*, scénario de Richard Balducci devant être tourné cette saison-là.

Pendant le tournage des *Aventures de Rabbi Jacob*, il annonce qu'il tournera en mai 1974 *Le Braconnier de Dieu*, réalisé par Michel Audiard d'après le roman de René Fallet. Finalement, il sera porté à l'écran par Jean-Pierre Darras en 1982 avec Pierre Mondy, Annie Cordy, Jean Lefebvre, Michel Galabru...

En 1978, alors qu'il tourne *Le Gendarme et les extra-terrestres*, il évoque un scénario qu'il prépare avec Jean Girault, qui raconterait les tribulations d'un retraité.

Fin 1979, pendant le tournage de *L'Avare*, le projet de sixième *Gendarme* s'intitule *Le Gendarme et la vengeance des extra-terrestres* : Cruchot et ses collègues sont enlevés par les aliens du film précédent et transportés sur une planète qui n'est peuplée que de jolies filles. Dans *France-Soir*, on invite les jeunes apprenties comédiennes intéressées à envoyer leur photo en pied à la SNC, 5 rue Lincoln, 75008 Paris.

Octobre 1982 : invité à l'émission de Thierry Le Luron sur Europe 1, l'acteur est charmé par la personnalité de l'imitateur. On parle, on parle... Et voici le projet – très fugitif – d'un film dans lequel *Le Luron* serait le fils de de Funès.

24. – Millions

(La Zizanie et Le Gendarme et les extra-terrestres, 1978-1979)

Depuis le sketch des Bons Vivants, Georges Lautner a continué sur la pente de succès annoncée par le triomphe des Tontons flingueurs. Ses années 70 sont prospères et il enchaîne les succès de box-office : Il était une fois un flic en 1972 (Mireille Darc, Jean Constantin), Quelques messieurs trop tranquilles en 1973 (Michel Galabru, Jean Lefebvre), Les Seins de glace en 1974 (Alain Delon, Mireille Darc, Claude Brasseur), Pas de problème ! en 1975 (Miou-Miou, Jean Lefebvre)... Le Cactus est un projet porté par les films de La Boétie, du producteur et distributeur André Génovès.

Le scénario original est de Luis Rego, membre des Charlots qui se diversifie dans l'écriture (il est un des auteurs de la pièce Viens chez moi j'habite chez une copine). Un grand chef d'entreprise décide soudain de faire le bien autour de lui, en commençant par les salariés de son usine. Mais personne ne comprend ses intentions, notamment pour des raisons idéologiques. Alors, sentant que son projet philanthropique est voué à l'échec, il disparaît. Puis, sous divers déguisements plus inattendus les uns que les autres, il revient pour faire le bien sans que l'on sache que c'est de lui qu'il s'agit. Au mois de mars 1976, le tournage est très officiellement annoncé pour septembre, avec l'équipe habituelle de Georges Lautner (son directeur de la photographie Maurice Fellous, la monteuse Michelle David, etc.) et Le Cactus devra sortir en février 1977. Lautner est très avancé sur le scénario, qu'il travaille avec son vieux complice Michel Audiard, qui fêterait ainsi ses retrouvailles avec Louis de Funès pour un quatorzième film depuis Mission à Tanger.

Tout s'effondre pourtant. De Funès n'est pas très satisfait semble-t-il du scénario et, surtout, le producteur fait faillite. Georges Lautner : « Je me suis trouvé convoqué par un juge d'instruction qui m'a expliqué en substance que la maison Génovès avait fait faillite parce que Louis de Funès n'avait pas aimé le scénario du Cactus. Il fallait donc que je travaille sur un autre scénario et qu'il soit accepté par de Funès ; et alors la maison serait sauvée. Evidemment, je travaillais un an sans être payé... Mon avocat lui a dit quelques mots et j'ai été libéré. J'ai alors pu commencer à travailler avec Delon sur Mort d'un pourri. » Il ne retrouvera plus Louis de Funès.

Pendant ce temps, d'autres projets parviennent à de Funès. Jean-Pierre Mocky lui propose une histoire s'intitulant *Le Boucan*, qui lui permettrait de tourner avec Annie Girardot. Elle est alors à son sommet de popularité, grâce à une série de gros succès depuis le début des années 70, qui recouvrent une large palette, de la pure fantaisie (*Cours après moi que je t'attrape*) à un réalisme frontal (*Docteur Françoise Gaillard*). Elle vient de jouer dans une comédie en duo de Philippe de Broca, *Tendre poulet*, avec Philippe Noiret, et adorerait travailler avec de Funès. Dans l'histoire de Mocky, il sera un agent d'assurances qui doit depuis peu indemniser des entreprises victimes d'un mystérieux groupe terroriste détruisant à la bombe des machines et des équipements responsables de nuisances sonores. Or c'est sa femme qui est à la tête de cette organisation clandestine. Le couple va s'affronter, l'un combattant pour la prospérité du commerce, l'autre contre le bruit. Jusqu'à ce que les rebondissements du scénario les conduisent, ensemble et réconciliés, à changer de vie.

Selon Jean-Pierre Mocky, il s'agit à l'origine d'« un synopsis de 50 pages déposé je crois deux ans avant que j'en parle avec de Funès. C'était d'ailleurs le cousin germain de *La Grande Lessive* [réalisé par Mocky en 1968] dans lequel Bourvil casse les télévisions pour ne pas que les enfants s'endorment dans sa classe le lundi ». Au cours de l'été 1977, après avoir vu Christian Fechner – qui ne lui semble pas très chaud pour le projet –, Mocky travaille au scénario, discutant régulièrement au téléphone avec de Funès sur le développement de l'intrigue et des personnages. « Au bout de quelques semaines, je n'ai plus eu de nouvelles, je ne parvenais plus à le joindre au téléphone. J'en ai conclu qu'il avait abandonné le film. Le 5 septembre, je suis au George V avec mon ami Pierre Mondy quand arrive Nicole de Buron. Elle nous dit qu'elle est désespérée parce qu'elle devait tourner avec Annie Girardot [Il s'agit de Vas-y Maman, son unique réalisation dans une fructueuse carrière de scénariste et de femme de lettres] et que celle-ci vient de lui annoncer que le film est reporté parce qu'elle va tourner avec de Funès. »

Mocky en a la confirmation quelques jours plus tard à la lecture du Film français : ce n'est pas lui qui réunira à l'écran ces deux poids lourds du box-office qui, s'ils ont figuré tous deux au générique du *Crime* ne paie pas de Gérard Oury, n'ont jamais travaillé ensemble au cinéma. En découvrant l'intrigue du prochain de Funès, il décide d'attaquer Claude Zidi et Christian Fechner pour contrefaçon : il lui semble reconnaître *Le Boucan* sous *La Zizanie*. Le 30 septembre, par ordonnance du tribunal de grande instance, le scénario est saisi. L'histoire développée par Pascal Jardin et Claude Zidi est celle d'un industriel fabriquant des machines de dépollution révolutionnaires. Une énorme commande de clients japonais lui impose d'augmenter les cadences et d'agrandir son usine. Faute de terrains disponibles, il installe des machines-outils et des ouvriers jusque dans sa

chambre à coucher et dans la serre tropicale de son épouse. Celle-ci, furieuse, se présente contre son mari aux élections municipales sous l'étiquette des défenseurs de l'environnement.

Christian Fechner se contente de répliquer à Jean-Pierre Mocky avec les armes ordinaires et patientes du droit : « Je n'avais pas l'expérience que j'ai aujourd'hui. J'aurais dû l'attaquer moi-même en référé dès qu'il a commencé à dire dans tout Paris que nous lui avions volé son sujet. D'abord, si nous avions eu envie de son scénario, nous l'aurions acheté. Ensuite, si de Funès avait voulu tourner avec Mocky, il aurait tourné avec Mocky et j'aurais produit le film. »

L'avocat de Mocky, M^e Bitoun, réclame une expertise des scénarios du Boucan et de La Zizanie, qui va aboutir à une liste de plusieurs dizaines de similitudes entre les deux textes. Mais Fechner ne s'inquiète pas outre mesure : il est sûr d'avoir gain de cause sur le fond, tant les similitudes appartiennent au « fonds commun » du cinéma français ou aux constantes du personnage de de Funès. Il est d'autant moins inquiet que la préparation de La Zizanie se déroule sans la moindre anicroche, notamment parce que, « sur le plan financier, ce n'est pas héroïque de produire les films de Louis de Funès ».

*

* *

Pour les films de Zidi, Fechner voit grand : après les 23 millions de L'Aile ou la Cuisse et les 26 millions de L'Animal (avec Jean-Paul Belmondo), tournés dans les dix-huit mois précédents, il mobilise 21 millions de francs pour La Zizanie. La presse sait très vite qu'outre les cinquante-six comédiens et les soixante-quatorze techniciens, le décor a coûté 3 millions de francs, les fleurs de la serre revenant à 66 000 francs, etc.

Claude Zidi : « Le cinéma de l'époque fonctionnait volontiers à l'envers : le producteur et le distributeur décidaient d'abord de la date de sortie du film. On en déduisait la date à laquelle le montage devait être fini, puis les dates du tournage et on commençait à écrire le scénario dans le temps qu'il restait. Ainsi, pour La Zizanie, on m'a demandé quels décors il fallait construire alors que j'écrivais encore l'histoire. C'était d'autant plus important que, puisque l'on devait tourner en hiver, je préférais limiter les scènes en extérieurs. » Ainsi ne sont-ce pas seulement les besoins du scénario qui maintiennent le film dans l'usine, la maison de maître transformée en chaîne de montage et la serre de Bernadette Daubray-Lacaze. Les plans de l'accident de voiture des Japonais et les scènes de

pluie dans la cour de l'usine seront aussi tournés dans les studios de Billancourt. Là se manifeste le pragmatisme de Claude Zidi, déjà suffisamment expérimenté pour craindre les aléas des tournages hivernaux tout en cherchant à préserver sa star des rigueurs du froid.

Les relations entre les deux héros sont au beau fixe, tout comme celles qu'ils entretiennent avec le réalisateur. Annie Girardot qui, à quarante-six ans, tourne son soixante-quinzième film, est à l'apogée de ses moyens. Elle incarne cette génération de femmes qui refusent la domination masculine séculaire dans la société en mêlant les schémas les plus vénérables et des audaces très neuves – un personnage de comédie sous lequel percent des interrogations qui traversent à ce moment-là la société française.

Après *L'Aile ou la Cuisse*, Louis de Funès retrouve Julien Guiomar, autre rescapé récent de l'infarctus avec qui il plaisante régulièrement sur le régime et les précautions que leur imposent les cardiologues. Une fois de plus, ils seront face à face : après avoir été l'ignoble Tricatel, Guiomar sera le docteur Landry, opposant écologiste à Daubray-Lacaze qui courtise assidûment son épouse. Onze ans après *Les Grandes Vacances*, il retrouve aussi Maurice Risch, qui est devenu entre-temps un visage connu du cinéma de comédie.

Confort des moyens mis à la disposition de l'équipe du film, efficacité de la réalisation de Claude Zidi, lune de miel artistique entre Louis de Funès et Annie Girardot... La *Zizanie* est pourtant un film plus rude à tourner que *L'Aile ou la Cuisse*. Maurice Risch : « C'est le scénario qui le voulait : tout se passait dans le bruit des machines, la soudure à l'arc, le vacarme des ateliers. Ce n'était pas très facile pour Louis, je crois. » De Funès s'engage pourtant avec ferveur, allant même au-delà de ce que l'on attend de lui. Ainsi, lorsqu'il est saisi de frénésie alors que son entreprise s'effondre, Daubray-Lacaze est saisi par le croc d'une grue et est entraîné vers le plafond. A la surprise générale, de Funès insiste pour tourner lui-même le plan, non par souci de prodige athlétique mais parce que l'image sera beaucoup plus efficace avec son personnage filmé en contreplongée et appelant, affolé, sa femme qui le regarde s'élever vers le pla-fond – un plan que lui seul peut tourner.

Zidi aime qu'il passe dans le film quelques notes d'émotion. Ainsi y a-t-il quelques moments tendres et attendrissants entre de Funès et Girardot, mais aussi quelques jolis plans de Risch lorsqu'il est le dernier fidèle du PDG abandonné par tous. Mais aussi, à la manière de sœur Clotilde lançant à Cruchot et Gerber, dans *Le Gendarme en balade*, « Vous savez, ça me fait plaisir de vous revoir comme ça, de film en film », Zidi glisse un gag surréaliste : au cours du bal masqué, Louis de Funès se dissimule le visage sous un masque de Louis de Funès.

*

* *

« Louis de Funès ne supportait pas la promotion. Les acteurs de sa génération apparaissaient une fois par an à la télévision quand, à l'occasion d'un gala de charité, on les voyait traverser le hall de l'Opéra de Paris en smoking. Il se trouve que, venant du disque, je connaissais très bien l'importance promotionnelle de la télé et m'en suis servi dès mes débuts au cinéma. Je trouvais absolument normal que de Funès en fasse pour L'Aile ou la Cuisse. Ça le mettrait plus dans le coup et, surtout, il était important, pour ce premier film, que l'on voie de Funès après tout ce qui avait été dit sur son état de santé. Il l'a compris et s'est plié au jeu promotionnel, pour ce film puis pour les suivants. Mais il a institué des règles assez curieuses : comme il était persuadé que la personne qui l'interviewait était un ennemi, il voulait que j'assiste aux entretiens et me plaçait toujours en face de lui, un peu en biais, sous son regard. Comme il savait que j'étais pour lui un très bon client et qu'il me faisait mourir de rire, il me regardait du coin de l'œil pour voir si ce qu'il disait marchait sur moi. » Christian Fechner, entretien avec l'auteur.

Le tournage terminé, tout s'annonce mag-nifiquement. Le montage est encore réalisé sans retard par Monique et Robert Isnardon, toute la chaîne fonctionnant rapidement pour permettre une ample sortie du film. Louis de Funès a été convaincu depuis L'Aile ou la Cuisse de la nécessité de se soumettre à la promotion télévisée et, sans y prendre vraiment goût, il l'accepte de bonne grâce. Le film doit sortir sur 227 écrans le 22 mars, trois jours après le second tour des élections législatives dont la moitié de la France – la plus petite moitié, pour l'instant – espère qu'elle portera au pouvoir l'Union de la gauche. Dans l'espace laissé libre par la campagne électorale, la publicité du film est imposante (1,5 million de francs dont près de la moitié pour l'affichage). Il est vrai qu'outre le budget confortable misé par Christian Fechner, l'avance consentie par l'AMLF, distributeur de La Zizanie, est exceptionnelle : 12 millions de francs, pour 21 millions de budget total. Le producteur théorise volontiers sur l'ampleur du dispositif, expliquant ainsi à la presse corporative : « Le film est un produit de consommation rapide. Il faut en donner l'accès immédiat au plus grand nombre de spectateurs possible. »

C'est dans ce contexte euphorique que, le 16 mars, jeudi précédant la sortie du film, Jean-Pierre Mocky attaque. Par un référé devant la première chambre de la cour d'appel de Paris, il demande purement et simplement à la justice d'empêcher la sortie de La Zizanie, au motif qu'il s'agit d'une contrefaçon. Le juge ordonne la saisie à titre conservatoire du film, en interdit la publicité et exige la consignation d'une somme de 250 000 francs par la société des Films Christian Fechner. Evidemment, le producteur et ses partenaires font appel.

Cette même semaine de mars 1978, deux autres films sont menacés d'interdiction. Mourir d'aimer, d'André Cayatte, sorti en 1970, est une nouvelle fois l'objet d'une

procédure à l'occasion de son passage prévu aux « Dossiers de l'écran », où il doit également faire l'objet d'un débat. Le film est directement tiré de l'affaire Gabrielle Russier (incarnée à l'écran par Annie Girardot), professeur de français qui s'est suicidée en 1969 après que la famille d'un élève avec qui elle vivait une histoire d'amour, Christian Rossi, eut obtenu de la justice sa condamnation pour détournement de mineur. Neuf ans après, la famille Rossi demande que Mourir d'aimer ne passe pas à la télévision. Elle est déboutée.

De même, les cinq enfants de Violette Nozière souhaitent empêcher la sortie du film de Claude Chabrol inspiré de son histoire vraie : en 1934, elle avait été condamnée à la réclusion criminelle à perpétuité pour avoir empoisonné son père et sa mère. Libérée après onze ans de détention, elle épousa le greffier comptable de sa prison. Ils fondèrent une famille qui ne découvrit son passé qu'à sa mort en 1966. La famille déboutée, Violette Nozière sort sur les écrans le 24 mai 1978, portant Isabelle Huppert à des sommets de reconnaissance critique.

Le mardi 21 mars, tous les ténors du barreau sont au Palais de justice de Paris. L'audience s'ouvre à dix heures du matin et les plaidoiries dureront jusqu'à huit heures du soir. Quatorze personnes physiques ou morales sont attaquées par Mocky dont, en fin de liste, « M. Louis de Funès, acteur, ayant élu domicile chez Monsieur Haufler à Paris XVII^e, 5 rue Anatole-de-la-Forge. » Christian Fechner est défendu par M^e Hebey, l'AMLF et la Gaumont par M^e Kiejman et M^e Moatti, Claude Zidi par M^e Badinter... En face, Jean-Pierre Mocky est défendu par trois autres habitués du litige sur la propriété littéraire et artistique emmenés par M^e Bitoun. D'un côté, on détaille les ressemblances ; de l'autre, on fait remarquer qu'il n'y a pas contrefaçon parce que de Funès boit de la tisane dans un scénario et du sirop dans l'autre. Surtout, comment séparer une invention strictement originale de ce qui peut être considéré comme appartenant au « fonds commun » ? Et comment imaginer qu'il n'y aura pas de ressemblances entre deux scénarios écrits pour le même duo d'acteurs à la personnalité et au répertoire aussi caractéristiques que Louis de Funès et Annie Girardot ? Le camp Zizanie fait aussi valoir à la cour le désastre économique que représenterait une interdiction du film, et surtout le précédent particulièrement dangereux pour les libertés qu'elle introduirait dans la jurisprudence.

Finalement, Simone Rozès, président du tribunal de grande instance de Paris, ordonne la mainlevée de la saisie ordonnée le 16 mars. Le film peut donc sortir normalement le lendemain, après que tous les médias eurent longuement évoqué la procédure en cours. Celle-ci va connaître encore quelques épisodes, avant que Fechner et Mocky ne parviennent à un accord à l'amiable qui y mette fin. Commentaire de Jean-Pierre Mocky, trente ans plus tard : « J'ai été payé de mon mois de travail sur le scénario – ça n'était pas des millions. Et j'ai abandonné la procédure. » Christian Fechner : « Je ne vais pas refaire le procès aujourd'hui, surtout qu'au bout du compte personne n'a été condamné pour plagiat. Encore une fois, pourquoi aurait-

on volé un sujet à Mocky ? Hélas, on avait raison et ça ne sert à rien d'avoir raison : la sortie du film a été terriblement ternie par cette histoire. »

Cette affaire aura une suite inattendue : désormais, Christian Fechner sera défendu par M^e Bitoun, l'avocat de Jean-Pierre Mocky.

*

* *

Meilleures entrées de la semaine à Paris et périphérie, semaine du 22 au 28 mars 1978 :

1. – La Zizanie (1^{re} semaine) : 195 711 entrées
2. – Rencontres du troisième type (5^e se-maine) : 115 576 entrées
3. – Va voir Maman, Papa travaille (2^e se-maine) : 56 686 entrées
4. – L'Homme araignée (2^e semaine) : 43 390 entrées
5. – La Coccinelle à Monte-Carlo (7^e se-maine) : 36 117 entrées

Meilleures entrées de la semaine à Paris et périphérie, semaine du 5 au 11 avril 1978 :

1. – La Fièvre du samedi soir (1^{re} semaine) : 104 201 entrées
2. – La Zizanie (3^e semaine) : 77 003 entrées
3. – L'Epreuve de force (1^{re} semaine) : 64 674 entrées
4. – Rencontres du troisième type (7^e se-maine) : 63 870 entrées
5. – A la recherche de Mr Goodbar (2^e se-maine) : 55 288 entrées

Evidemment, La Zizanie s'impose facilement en première place des fréquentations. Mais, comme le dit Claude Zidi par une litote significative, « l'ambiance était curieuse ». Avec 195 711 entrées dans trente salles (6 523 spectateurs par écran et par semaine), le score est bien moins glorieux qu'avec les 261 990 entrées dans vingt salles de L'Aile ou la Cuisse (13 099 spectateurs par écran, le double !). Pour les professionnels, cela apparaît d'autant plus comme une performance ambiguë que la semaine était « vide » : il ne sort en même temps que La Zizanie que deux films-catastrophes, dont c'est alors la vogue, Sauvez le Neptune et Holocaust 2000, ainsi qu'un nanar porno, Les Zizis en folie. Et, surtout, Rencontres du troisième type de Steven Spielberg, en cinquième semaine, maintient de solides positions. Dès la troisième semaine, La

Zizanie perd sa première place des fréquentations, dépassé par La Fièvre du samedi soir qui entame une carrière historique.

« C'est d'un comique étriqué, mesquin, dé-pourvu de chaleur humaine au-delà de l'imaginable. Et comment en serait-il autrement puisque cette rencontre de deux acteurs merveilleusement cotés au box-office n'est finalement qu'une opération financière dont la rentabilité paraît trop sûre pour qu'on prenne la peine de lui donner la moindre crédibilité artistique, le moindre impact émotionnel. » Michel Perez, Le Matin de Paris, 26 mars 1978.

« On imagine sans peine ce qu'un Comencini aurait tiré par exemple d'une scène montrant le patron trépidant fêtant avec caviar et champagne son anniversaire de mariage au milieu de ses ouvriers. Et des rapports de classes sous-entendus par l'attitude du même patron qui, s'apercevant que sa femme s'est fait en-gager à la chaîne, se met à offrir le thé à tout le monde et vient déjeuner à la cantine. » Jean-Luc Douin, Télérama, 5 avril 1978.

Il est vrai que la presse, qui a consacré énormément d'espace à la préparation et au tournage de La Zizanie puis aux derniers événements judiciaires, prend assez franchement ses distances avec le film. Louis de Funès remarque forcément la critique de Louis Chauvet qui, depuis L'Etrange désir de monsieur Bard en 1954, chante ses louanges dans Le Figaro. Cette fois-ci, Chauvet a titré « Platitudes » et, revenant sur l'affaire Mocky, écrit : « Il n'y a vraiment pas de quoi se disputer la paternité du scénario ! (...) Suffit-il de mettre en présence deux vedettes aimées du public, de leur prêter un tendre désaccord, et de consacrer à leur duo des capitaux astronomiques pour assurer au spectateur une heure et demie de fou rire ? Hélas ! »

Certes, France-Soir (évidemment !), L'Aurore, La Croix ou Minute aiment le film. Mais le reste de la presse oscille entre soupir désolé et franche détestation, même si le plus souvent Louis de Funès est épargné, voire loué. Plus que jamais, d'ailleurs, s'étalent dans les critiques les ressources rhétoriques de la dialectique de l'acteur génial dans le mauvais film. Dans VSD, l'écrivain Didier Decoin parle d'un « petit film banal (et banalisant) » mais s'enflamme : « Il va tout de même falloir que quelqu'un ose l'écrire (...) : Louis de Funès est infiniment plus drôle que Stan Laurel et Oliver Hardy, plus précis que Chaplin, plus inventif que la tribu des Marx Brothers. Je blasphème ? Tant mieux ! Au moins, je ne suis pas snob, moi ! La France est ainsi faite qu'elle en veut à ses héros au point de les méconnaître. De les traiter par le mépris. Moi, je vous le dis : ce petit diable de Louis de Funès est le plus grand acteur comique que nous ayons jamais eu. Mais oui, supérieur à Fernandel, plus hilarant que Bourvil. J'attaque des morts ? Non, je reconnais les qualités inestimables d'un vivant. »

Cette déclaration d'amour console peut-être l'acteur... La Zizanie va tenir dix semaines sur les écrans de Paris et des grandes villes, pour une

recette de 14 972 207 francs (la sixième recette pour un film de l'année). Fechner va évidemment rentrer dans ses frais grâce à l'exportation (les versions anglaise, italienne et espagnole sont sorties en même temps qu'en France, les spectateurs allemands voyant même le film quelques jours plus tôt), à l'exploitation « secondaire » de *La Zizanie* dans un circuit de salles de quartier qui va de plus en plus en s'amenuisant, et aux passages à la télévision. Mais on est loin du coup magistral de *L'Aile ou la Cuisse*.

A l'heure des bilans de fin d'année, avec 539 404 spectateurs d'exclusivité à Paris et dans sa périphérie, *La Zizanie* est le onzième score des films sortis en 1978. L'année est dominée par le doublé de John Travolta, premier du classement avec *Grease* et deuxième avec *La Fièvre du samedi soir*. Mais de Funès et Girardot ont été dépassés notamment par Pierre Richard et Victor Lanoux dans *La Carapate* de Gérard Oury, par Pierre Richard et Aldo Maccione dans *Je suis timide mais je me soigne* de Pierre Richard lui-même, par Michel Serrault et Ugo Tognazzi dans *La Cage aux folles* d'Edouard Molinaro... Des films de réalisateurs avec lesquels il avait triomphé dans le passé, et Pierre Richard à son sommet de popularité : cette année-là, Louis de Funès n'est plus le comique français numéro un. Son passé, son potentiel commercial, sa popularité dans tous les pays européens le maintiennent à des niveaux impressionnants, mais plus au sommet. Phénomène nouveau, le score de *La Zizanie* dans la France entière (2,78 millions de spectateurs) est inférieur à son score en Allemagne (3,1 millions).

Résultats d'exclusivité à Paris et périphérie des films de Claude Zidi produits par Christian Fechner.

1971 : *Les Bidasses en folie* : 865 832 en-trées (14 semaines)

1972 : *Les Fous du stade* : 588 075 entrées (12 semaines)

1973 : *Le Grand Bazar* : 436 174 entrées (11 semaines)

1974 : *La moutarde me monte au nez* : 844 363 entrées (21 semaines)

1974 : *Les Bidasses s'en vont en guerre* : 389 950 entrées (12 semaines)

1975 : *La Course à l'échalotte* : 618 795 en-trées (16 semaines)

1976 : *L'Aile ou la Cuisse* : 1 005 515 entrées (19 semaines)

1977 : *L'Animal* : 729 409 entrées (15 semaines)

1978 : *La Zizanie* : 539 404 entrées (13 se-maines)

En cette fin d'année, on ne parle plus du scénario de Robert Dhéry

annoncé au moment de la sortie de *La Zizanie*. En décembre paraissent dans la presse corporative des publicités pour *Le Gendarme et les extra-terrestres*, qui doit sortir en février. Au-dessus du titre et dans les mêmes caractères, les noms de Louis de Funès et Michel Galabru.

*

* *

Le succès colossal de *Rencontres du troisième type* de Steven Spielberg a porté au sommet les thèmes et l'esthétique de la science-fiction. On a aussi vu *Le Chat* qui vient de l'espace, *L'Homme qui venait d'ailleurs* et, à la télévision, l'angoissant feuilleton *Les Envahisseurs*. Dans les médias comme dans les conversations de *M. Tout-le-Monde*, la présence des extra-terrestres parmi nous est une source inépuisable de spéculations, de rêveries ou de plaisanteries. Louis de Funès, impressionné par les trucages du film de Spielberg, a participé avec Jacques Vilfrid et Jean Girault à l'élaboration du sujet qui fera revenir Ludovic Cruchot sur les écrans. Il rêve d'une soucoupe volante aussi spectaculaire que celle de Spielberg. Le producteur Gérard Beytout l'aiguillera sur un modèle plus économe, mais pour la fabrication duquel on fera quand même appel à la firme Matra. Et, pour la première fois dans un film français, on verra un engin spatial prendre son envol. D'une hauteur de 3,90 mètres pour un diamètre de 10 mètres, la soucoupe siffle, clignote et projette des lumières inquiétantes par ses hublots.

L'argument du film obéit à toutes les lois du genre : l'avant-garde d'une invasion extra-terrestre débarque à Saint-Tropez ; en butte à l'incrédulité de ceux qui ne les ont pas encore vus, Cruchot puis tous les autres gendarmes se battent contre les envahisseurs, qui ont pour particularités de prendre l'apparence qu'ils souhaitent, de boire de l'huile et de rouiller immédiatement au premier contact avec l'eau. Evidemment, les gendarmes triomphent des aliens.

Jean Girault ne va pas pour autant se lancer dans la science-fiction. Il ne s'écarte pas des ressorts et des habitudes de la série, avec ses gags bon enfant et ses plaisanteries récurrentes. Plus de huit ans après *Le Gendarme en balade*, ce seront explicitement des retrouvailles et non pas une révolution. Le film est d'autant plus attendu que le public est d'une certaine manière frustré de Louis de Funès : *L'Aile ou la Cuisse* est sorti en octobre 1976, *La Zizanie* en mars 1978 et celui-ci ne pourra pas sortir avant début 1979 – on est loin des dix films sortis dans le même laps de temps, entre 1966 et 1969.

Le tournage commence le 15 septembre 1978 à Saint-Tropez pour douze

semaines. Claude Gensac doit pour la troisième fois incarner Josépha Cruchot. Comme elle répète *La Maison des cœurs brisés* de George Bernard Shaw sous la direction de Jean Mercure au Théâtre de la Ville, tout son plan de travail est regroupé sur trois semaines. Mais, quelques jours avant le début du tournage, son metteur en scène lui refuse in extremis l'autorisation de s'absenter. Elle est remplacée par une comédienne qui, elle aussi, est une vieille connaissance de Louis de Funès : Maria Mauban était la journaliste qui tombait amoureuse de Luis Mariano dans *Pas de week-end pour notre amour*, en 1950.

La brigade de gendarmerie de Saint-Tropez subit aussi quelques rajustements d'effectifs. Christian Marin, engagé par Jean Anouilh au théâtre, préfère ne pas « rempiler » et est remplacé par Jean-Pierre Rambal, acteur presque aussi dégingandé. Jean Lefebvre devait retrouver le rôle de Fougasse. Mais il n'est finalement pas convoqué pour le tournage. Après leur bonne entente dans *La Zizanie*, Louis de Funès choisit plutôt Maurice Risch. Les échetiers reviennent sur leurs tensions antérieures et Jean Girault donne de franches explications : de Funès ne veut pas travailler avec des gens qui pourraient mettre une mauvaise ambiance sur le plateau. Or ce n'est un secret pour personne que Jean Lefebvre n'hésite jamais à mettre les pieds dans le plat et qu'il considère que son passif avec Louis de Funès n'est pas apuré.

Jacques François devient l'irascible colonel de gendarmerie, on retrouve Mario David en costaud mais aussi le vieux copain Henri Génès dans une courte apparition. Lambert Wilson, tout jeune acteur de dix-neuf ans qui doit dire quelques phrases, passe une audition avec Louis de Funès en personne. Il raconte : « J'avais une petite scène avec Maurice Risch et, pour la seule fois de ma vie, j'ai été auditionné par un acteur et non par le metteur en scène. Quand je me suis présenté au studio, de Funès était en costume et maquillé pour un plan qu'il devait tourner ce jour-là. Un homme très sérieux, très gentil, très correct. » Alors le fils de Georges Wilson (qui fut le policier soupçonneux de *Faites sauter la banque*) incarnera le premier extra-terrestre qui prend contact avec les gendarmes, l'œil fixe, le cheveu parfaitement blond et le débit monocorde, un peu à la manière des gamins du *Village des damnés*, classique de la science-fiction d'horreur.

La distribution est donc tout entière visée par Louis de Funès, qui expliquera dans *France-Soir*, au cours du tournage : « J'ai même réussi à m'insinuer dans la direction d'acteur. Je bavarde avec mes partenaires et, sans leur donner vraiment des indications, je les mets dans l'ambiance. » La réalisation du film est donc plutôt sereine, entre comédiens du même cercle. Louis de Funès dit de Michel Galabru : « C'est Raimu avec un coin de rêve dans l'œil. » Et, de fait, le rôle de Gerber s'est encore un peu étoffé et il est mieux servi par la mise en scène et le montage. Il est vrai que sa performance dans *Le Juge et l'assassin* de Bertrand Tavernier a révélé un

comédien d'une qualité oubliée depuis son départ de la Comédie-Française en 1957. Couronné par le César 1977 du meilleur acteur, Galabru a été félicité par son ami de Funès mais pas par leur réalisateur. « Tous les types avec qui je tournais à l'époque ont fait comme s'ils n'étaient au courant de rien, se souvient-il. Jean Girault ne m'a jamais parlé du Juge et l'assassin. Pour eux, ça n'existait pas. » En revanche, l'adjudant-chef Gerber est un bon client, même en dehors des films de Girault. En 1976, les affiches du Grand Fanfaron de Philippe Clair ont opportunément utilisé une photo de Galabru en uniforme de gendarme.

Le Grand Fanfaron a également été exploité sous le titre Les Bidasses en cavale pour profiter de la vogue du film de bidasses, sous-genre anachronique mais féroce et populaire dans les années 70, depuis Les Bidasses en folie de Claude Zidi avec les Charlots en 1971. Outre la valeureuse contribution de Robert Lamoureux (Mais où est donc passée la septième compagnie en 1973 et deux autres films), le genre verra s'exprimer Jacques Besnard (Le Jour de gloire et Général nous voilà) et tous les maîtres du nanar (notamment Embrayé bidasse ça fume ! de Max Pécas, Arrête ton char... bidasse ! de Michel Gérard, Les Bidasses en vadrouille de Christian Caza, Les Bidasses au pensionnat de Michel Vocoret...). Curieusement, aucun projet de film de bidasses n'a été sérieusement envisagé avec Louis de Funès.

L'ambiance est sereine, amicale. Maurice Risch a souvenir d'un tournage sur lequel « tout est confortable. Louis avait vraiment récupéré, il était dans le bonheur comme, forcément, tous les acteurs autour de lui. Le film était acheté et était très confortable financièrement. Les acteurs étaient très bien payés et installés à demeure. J'ai passé presque quatre mois à Saint-Tropez et j'ai dû tourner seulement trois semaines. Je faisais de la planche à voile et quand je disais que j'allais rentrer à Paris pour voir ma femme, on me disait "non, faites-la venir, c'est plus sympa". Il n'existe plus de tournages comme celui-là ». On prend un peu de retard, de semaine en semaine, notamment parce que Louis de Funès reprend et reprend encore toutes ses scènes. Mais il lui vient toujours beaucoup de gags : c'est lui qui a ainsi l'idée que les crânes des gendarmes sonnent comme des cloches quand on leur tape dessus.

La petite ville est heureuse de retrouver l'équipe du film, huit ans après Le Gendarme en balade : les vrais gendarmes de Saint-Tropez organisent un méchoui pour Louis de Funès et Brigitte Bardot, leurs épouses sont toutes figurantes... Le lundi 9 octobre, la dernière semaine de tournage vient de commencer quand survient un drame. Alors que l'équipe de Jean Girault tourne non loin de Saint-Tropez, une équipe plus légère procède à la mise en place d'une scène en voiture : Josépha, au volant d'une lourde Cadillac décapotable, doit céder le passage à une R16 venant de sa droite. Comme toutes les scènes automobiles, la prise de vues doit être accélérée au montage, donc tout se déroule à une allure plus que prudente. Or, pour une raison inconnue, la cascadeuse qui conduit perd le contrôle de la grosse américaine qui grimpe sur le trottoir et s'arrête dans l'entrée du Prisunic

qui, à l'entrée de Saint-Tropez, fait face à la gendarmerie. Une octogénaire est tuée sur le coup et une dizaine de personnes sont blessées. Un septuagénaire (un gendarme à la retraite !) est amputé des deux jambes avant de succomber quelques jours plus tard. Aussitôt l'accident connu, le tournage est interrompu. Acteurs et techniciens participent à une collecte de sang, la police mène son enquête... Le tournage va être suspendu quelques jours, avant de reprendre dans un climat franchement tendu entre Tropicains et Parisiens. La cascadeuse sera finalement condamnée, un an et demi plus tard, à 2 000 francs d'amende avec sursis et le producteur versera des dommages aux victimes.

*

* *

Pour le lancement du *Gendarme et les extra-terrestres*, le producteur Gérard Beytout s'inspire des pratiques promotionnelles de Christian Fechner : la soucoupe volante est installée sur les Champs-Élysées quelques jours avant la sortie du film, le 31 janvier 1979. Trois cent cinquante bandes-annonces tournent depuis quelques semaines dans les cinémas français pour préparer le déferlement des cent quatre-vingts copies du film. Un long métrage de ce budget doit désormais être présent sur tout le territoire à la fois, parce que si la France compte de moins en moins de cinémas, elle dispose de plus de salles, avec la généralisation des complexes, comme on les appelle alors. Il y a eu cent quatre-vingt-neuf nouveaux écrans en 1978, deux cent quarante-huit en 1979 : dans un mouvement d'une ampleur unique dans les pays occidentaux, la France poursuit de manière systématique la transformation des « grands » cinémas de jadis (même s'ils ont parfois à peine quinze ans) en cinémas à salles multiples. Dès lors, *Les Cahiers du cinéma* peuvent grincer des dents devant la rationalisation que cela implique (projectionniste unique, automatisation de la projection, décalage des horaires de séances) et ironiser sur la métaphore digestive du trajet du spectateur dans les nouveaux « complexes » (entrée par la façade, sortie par un long couloir sans fenêtre qui conduit le plus souvent derrière le bâtiment). Mais les professionnels ont la conviction que c'est la politique des salles multiples qui a permis de préserver le maillage du territoire et donc une offre de films assez variée pour « sauver » le plus grand nombre de spectateurs potentiels et préserver le niveau de la production française au-dessus des cent films par an.

Dans la presse, chacun tient son rôle avec conscience pour la sortie du *Gendarme et les extra-terrestres* : Robert Chazal dans *France-Soir* lâche ses superlatifs habituels, *Le Monde* note qu'« on rit automatiquement »,

L'Humanité parle d'un « travail bâclé qu'on ne pardonnerait pas, même à un amateur » et Le Matin de Paris d'une « rencontre de troisième ordre ». Synthèse dans Le Figaro : « A l'évidence, Jean Girault n'a rien d'une dentellière, son humour de marteau-piqueur ravage le vide. Mais dans ce contexte inusité, les rages futiles, la névrose épique de de Funès font merveille. »

Mais après que La Zizanie a été un succès légèrement décevant – un concept induit par l'altitude des sommets auxquels de Funès et ses producteurs étaient habitués –, Le Gendarme et les extra-terrestres va être une heureuse surprise : c'est le plus gros succès de la série. Pourtant, ça ne commence pas forcément bien : le mercredi 31 janvier sort Superman et, le vendredi 2 février, le nouveau de Funès (dans 24 salles pour un total de 10 957 places par séance) ; or, malgré une longueur de 2 h 20 qui oblige à supprimer une ou deux séances par jour selon les salles, le super-héros américain écrase les gendarmes français, avec 203 915 entrées contre 126 138. Cela ne fait toutefois que 832 spectateurs par salle et par jour pour Superman contre 1 051 mais, en 1970, Le Gendarme en balade attirait 1 218 spectateurs par salle et par jour.

Meilleures entrées de la semaine à Paris et périphérie, semaine du 31 janvier au 6 février 1979 :

1. – Superman (1^{re} semaine, 35 salles) : 203 915 entrées
2. – Le Gendarme et les extra-terrestres (1^{re} semaine-5 jours, 24 salles) : 126 138 entrées
3. – Le Cavaleur (3^e semaine, 25 salles) : 51 535 entrées
4. – Le Temps des vacances (2^e semaine, 20 salles) : 48 586 entrées
5. – Nosferatu, fantôme de la nuit (3^e semaine, 21 salles) : 42 925 entrées

Meilleures entrées de la semaine à Paris et périphérie, semaine du 7 au 13 février 1979 :

1. – Le Gendarme et les extraterrestres (2^e semaine, 26 salles) : 241 486 entrées
2. – Superman (2^e semaine, 35 salles) : 183 624 entrées
3. – Le chat qui vient de l'espace (1^{re} semaine, 19 salles) : 132 059 entrées

4. – Le Temps des vacances (3^e semaine, 23 salles) : 67 390 entrées

5. – Ces flics étranges venus d'ailleurs (1^{re} se-maine, 21 salles) : 57 923 entrées

Phénomène curieux, la hiérarchie s'inverse la semaine suivante, Le Gendarme et les extra-terrestres passant en première place. Et, cette semaine-ci, le nombre de spectateurs par jour et par salle remonte à 1 326. Le film va tenir la tête du classement pendant encore cinq semaines – une performance inédite pour un film de la série. Et, de fait, sa performance en salles d'exclusivité est unique : 942 785 entrées pour dix-huit semaines, qui écrase les scores d'exclusivité des quatre premiers films (260 463 entrées en sept semaines pour Le Gendarme de Saint-Tropez, 439 706 entrées en quinze semaines pour Le Gendarme à New York, 583 860 entrées en dix-neuf semaines pour Le Gendarme se marie, 417 017 entrées en treize semaines pour Le Gendarme en balade). Mais en chiffres « toute exploitation », Le Gendarme et les extra-terrestres et ses 6,28 millions d'entrées ne détrônent pas le record du Gendarme de Saint-Tropez qui, sorti quinze ans plus tôt, cumule 7,8 millions d'entrées.

*

* *

23 mars 1978 : la cour d'appel se prononce sur La Zizanie

« Par jugement du 21 mars 1978, le tribunal de grande instance de Paris, statuant en état de référé, a prononcé mainlevée, sous réserve de la consignation d'une somme de 250 000 francs par la société Les Films Christian Fechner, de mesures de saisie contrefaçon ordonnées par l'arrêt du 16 mars 1978 de la cour d'appel de Paris, à propos du film La Zizanie, sur la requête de Jean-Paul Mokiejewski dit Jean-Pierre Mocky ;

Ce dernier qui a interjeté appel de cette décision fait valoir que le tribunal ne pouvait restreindre la portée et les effets d'un arrêt de la cour et soutient au fond que les similitudes entre le film et le scénario qu'il avait écrit et intitulé Le Boucan sont évidentes. Il prie la cour d'infirmer le jugement et de maintenir la saisie telle qu'ordonnée par l'arrêt du 16 mars 1978 ;

La société anonyme Les Films Christian Fechner admet avoir connu le scénario "original" de Jean-Pierre Mocky et avoir été en pourparlers avec cet auteur pour réaliser un film. Elle prétend toutefois n'avoir pas porté

cette œuvre à la connaissance de Pascal Jardin et de Claude Zidi, avec lesquels elle a traité pour *La Zizanie*. (...) Elle précise que les deux œuvres ne présentent aucune analogie ni dans l'intrigue, ni dans la composition et le développement des scènes, ni dans la structure qui est empruntée au fonds commun du théâtre et du cinéma. Elle prie ainsi la cour de confirmer le jugement en ce qu'il a prononcé la mainlevée de la saisie et, l'accueillant en son appel incident, de supprimer la consignation et de dire que les fonds séquestrés seront restitués. (...)

Cela dit,

(...) Considérant que le scénario de 171 pages de Jean-Pierre Mocky, écrit sous le titre *Le Boucan*, et le film *La Zizanie*, objet de la saisie, et que la cour a vu, présentent une similitude notable, celle de la pollution urbaine présentée comme un facteur de division et d'affrontement d'époux jusqu'alors tendrement unis ; qu'il s'agit là d'un thème qui n'appartient pas, tout au moins pas encore, au fonds commun du théâtre et du cinéma ; que le développement de cette idée de base est le même dans le scénario et le film, l'un et l'autre couple qui y apparaissent se rapprochant, en définitive, pour fuir cette pollution et "recommencer" ailleurs "la vie" ;

Considérant que l'on ne peut constater, ainsi que le soulignent les intimés, de ressemblance en ce qui concerne la forme que revêt la pollution, la façon dont les épouses de Goumic et de Guillaume entendent lutter contre elle, la profession et les activités de Goumic et de Guillaume, les épisodes de l'action, les personnages – à l'exception du "Docteur" ;

Considérant qu'il y a lieu de noter à propos de ce dernier, donné comme "entièrement copié" sur le scénario, qu'il est le type traditionnel du "coq de village", ainsi que le qualifie un intime, profitant de sa profession pour courtiser ses clientes ; qu'il est, lui, emprunté sans conteste au fonds commun évoqué ci-dessus ;

Considérant qu'il est patent que diverses scènes caractéristiques figurant au scénario (destructions, cortèges, poursuites) n'existent pas dans le film ;

(...) Confirme le jugement déferé. »

Arrêt du 23 mars 1978 de la cour d'appel de Paris.

25. – Molière, enfin

(L'Avare, 1979)

Le Gendarme et les extra-terrestres est le premier film que sort Louis de Funès depuis des lustres sans annoncer quel est son projet suivant. Dans une de ses rares interviews de promotion, il entretient l'incertitude : « J'ai commencé à écrire. D'autres, aussi, écrivent pour moi... Je prends des notes tout le temps... Des choses qui m'amuse, des situations muettes de préférence. Je voudrais que mon prochain film soit presque muet. » Souffrance récurrente de l'acteur, qui considère qu'il y a toujours trop de texte dans ses rôles. Or, justement, le texte va être au cœur de sa nouvelle aventure – et quel texte ! En fait, il sait déjà quel sera son film suivant, même s'il n'ose encore l'annoncer publiquement : il prépare L'Avare de Molière.

Cela fait des années que Louis de Funès tourne autour de la tentation d'assumer lui-même la réalisation d'un film. Depuis le milieu des années 60, il confie régulièrement cette idée. Pendant le tournage d'Oscar, en 1967, il avait ainsi évoqué « le contrat que j'ai signé avec Gaumont pour deux films que je dirigerai moi-même. J'aimerais arriver à ne presque plus parler et à seulement montrer des choses drôles. Je n'ai pas encore choisi de scénario. Mais comme je ne suis pas sûr d'avoir envie de jouer au metteur en scène l'an prochain, je me suis réservé le droit de désigner un réalisateur de mon choix. » Ce seront, on l'a vu, Edouard Molinaro pour *Hibernatus* et Serge Korber pour *L'Homme orchestre*, deux scénarios qu'il n'a pas du tout eu la tentation de mettre en scène lui-même...

En revanche, c'est peu dire que Louis de Funès tient à L'Avare. Pendant toute sa carrière – ou tout au moins depuis que la presse publie ses interviews –, il a comme rôdé autour de la pièce de Molière. Sa tentation d'Harpagon est même une constante dans son imposante revue de presse : presque chaque année depuis la fin des années 50, L'Avare avec Louis de Funès est annoncé au théâtre, au cinéma ou à la télévision (voir, en fin de ce chapitre, Les quatorze autres Avare de Louis de Funès). « Je ne trouvais pas le temps et je n'étais pas mûr pour le rôle », expliquera-t-il pendant le tournage de son Avare. Tout juste a-t-il enregistré le monologue d'Harpagon, en 1964, pour un disque réalisé par son ami, l'homme de radio Jean Chouquet, qui lui avait fait graver en même temps dix Fables de La Fontaine.

« Je pense qu'il aurait rêvé jouer L'Avare au théâtre, affirme Fechner. Je crois que ça aurait été un événement énorme. C'est parce qu'il ne pouvait plus le faire sur scène qu'il l'a fait au cinéma. » De toute manière, depuis son infarctus, le théâtre est strictement interdit à de Funès. Son ambition pour son Avare au cinéma n'est pas forcément celle que l'on pourrait imaginer du comique populaire commercial numéro un en Europe. Il ne transige pas sur l'inaltérabilité du texte. Lui qui a régulièrement coupé dans les dialogues de ses films, lui qui rêve de tourner un film muet, lui qui a allègrement chamboulé les scénarios de ses films, il va s'imposer le respect du texte au mot près. Christian Fechner explique : « Personne ne se gêne vraiment, en abordant une pièce classique, pour la couper afin qu'elle soit la plus lisible possible pour un public d'aujourd'hui. En tournant L'Avare, il savait qu'il serait probablement en butte à un certain nombre de critiques mais ne voulait pas qu'en plus on lui reproche d'avoir touché en quoi que ce soit à l'œuvre de Molière. Quand il s'est battu avec moi qui étais d'avis contraire, je ne me suis pas défendu longtemps : j'ai vite vu que je n'avais pas une chance de gagner. Il a donc été hors de question de couper un seul mot de Molière. »

Il a pourtant coupé, notamment dans la scène 1 de l'acte II, élaguant dans le détail du contrat d'usure que lit La Flèche à Cléante. Disparaissent quelques phrases de langage juridique, quelques-uns des rogatons qu'Harpagon cherche à écouler (« un pavillon à queue d'une bonne serge d'Aumale rose-sèche, avec le mollet et les franges de soie ») et surtout une réplique de Cléante, d'ailleurs couramment coupée par les metteurs en scènes contemporains : « Comment diable ! quel Juif, quel Arabe est-ce là ? »

Mais cet Avare est L'Avare de Louis de Funès. Car, après avoir commencé à cosigner scénario ou dialogues avec Les Grandes Vacances, l'acteur veut devenir réalisateur et diriger lui-même le film. Il rêve d'incarner Harpagon depuis plus de vingt ans et il a beaucoup d'idées pour le rôle. Il « sent » ce personnage comme une quintessence du jeu qu'il pratique depuis ses premiers rôles d'importance au cinéma. L'avarice compte parmi les passions humaines qu'il incarne avec le plus de jubilation. Dans la grammaire de ses mimiques et gestes personnels, le rapport à l'argent s'est très tôt affirmé : le geste enveloppant pour attraper des billets ou les mimiques de rapacités sont omniprésentes dès 1953 chez le commissaire de police des Corsaires du bois de Boulogne, le chauffeur de taxi de Week-end à Paris, le petit escroc miteux de Légère et court vêtue ou le concierge d'hôtel de La Tournée des grands ducs, le jeu bientôt classique de rétention des billets à la sortie du portefeuille apparaît dans Comme un cheveu sur la soupe en 1957... D'ailleurs, son « solo » le plus remarqué avant d'atteindre à la gloire n'est-il pas celui du gagnant de la Loterie nationale cramponné à sa valise de billets dans Les Veinards

Le tropisme classique n'est pas rare chez les acteurs comiques. Raimu fit un passage de quelques saisons à la Comédie-Française où il triompha dans *Le Bourgeois gentilhomme* et fit un joli succès dans *Le Malade imaginaire*, mais sans laisser à la critique et aux clercs le souvenir d'une création marquante. Fernand Raynaud fut aussi Monsieur Jourdain en 1962 puis Sganarelle dans *Dom Juan* en 1963 : lui aussi connaîtra de bonnes salles ainsi que l'agacement des gardiens du temple.

Harpagon n'est pas seulement un avare qui va vivre, au cours de la pièce, la plus effroyable crise d'avarice de la culture française (« je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a dérobé mon argent »), c'est aussi un être malhonnête, sans scrupules et sans morale. De Funès sait qu'il se délectera de ce personnage qui cherche à évincer son propre fils dans une rivalité amoureuse – la part noire, donc comique, de l'humanité. Après avoir de temps à autre évoqué la fascination qu'exerce sur lui le personnage, mais aussi la manière dont il l'intimide, l'acteur peut enfin s'exprimer largement sur *L'Avare*. L'éphémère *Figaro-Dimanche* publie ainsi un long texte signé de Louis de Funès dans lequel on lit notamment : « ... l'heure est venue. (...) Avec ce que j'ai appris au cinéma, je peux donner au personnage ce quelque chose de plus que je sentais, mais n'étais pas sûr de faire passer sur une scène. »

*

* *

« Un an avant le tournage, la nouvelle a commencé à courir que Louis de Funès montait *L'Avare* avec Jean Girault, se souvient Bernard Menez. Il se trouve que j'étais un des fondateurs de la compagnie Sganarelle qui jouait des extraits de classiques pour les collèges de la région parisienne. J'avais évidemment joué *L'Avare*, et surtout *La Flèche* – “Montre-moi tes mains. – Les voilà. – Les autres.” Comme je venais de faire des films qui avaient pas mal fait parler d'eux avec Pascal Thomas, Jacques Rozier et François Truffaut, je me suis dit que j'allais me payer le culot d'aller voir de Funès. Il tournait un *Gendarme* aux studios de Billancourt et je suis allé le rencontrer dans sa loge. Je me présente mais il me répond : “Je vous connais” – il avait vu les films de Thomas. Je lui dis : “Je ne sais pas si vous avez choisi le comédien qui jouera *La Flèche* dans *L'Avare*, mais je voulais simplement que vous sachiez que si vous n'avez pas choisi votre comédien, j'aimerais beaucoup jouer ce rôle.” Je pensais qu'il allait me dire merci poliment et me laisser partir, mais il me fait un grand sourire et me dit : “Eh bien c'est fait. C'est vous. Allez voir Christian Fechner, le producteur.” »

C'est ainsi que Bernard Menez est engagé pour jouer dans L'Avare. Louis de Funès a plus que jamais la haute main sur les engagements : pour son Avare, il veut des acteurs rompus à la discipline du théâtre classique. Alors, la présence de Michel Galabru dans le rôle de Maître Jacques n'est pas une retrouvaille de plus avec l'adjudant Gerber : il fait appel à un comédien qui a appartenu sept ans à la troupe de la Comédie-Française. La fidèle Claude Gensac, qui va jouer Frosine, la marieuse au double jeu, a été élève au Conservatoire où elle a travaillé les grands rôles du répertoire. Si on reverra les trognes familières de Grosso et Modo, c'est dans le rôle jumeau des laquais La Merluce et Brindavoine. Et c'est au Conservatoire et dans les cours de théâtre que de Funès va chercher « les jeunes », les quatre rôles des amoureux Cléante, Elise, Valère et Marianne – respectivement Frank David, Claire Dupray, Hervé Bellon et Anne Caudry.

Christian Fechner lui a fait découvrir le magnétoscope et il a demandé que les jeunes comédiens les plus prometteurs soient filmés en vidéo pour qu'il puisse les sélectionner à l'image. D'ailleurs, sa conception tout entière de L'Avare est pensée pour l'écran et non pour la scène. Aussi extravagant que cela puisse paraître, Louis de Funès affirme n'avoir jamais vu L'Avare sur scène, tout au moins au cours de sa carrière d'acteur, pour ne pas être influencé par un de ses devanciers.

Il veut donc un Avare à la fois très classique et très personnel. Sans aller jusqu'aux audaces les plus extrêmes de la vision contemporaine de Molière, il souhaite prendre quelques libertés avec la rigidité de la lecture la plus traditionnelle de la pièce. Ainsi est-ce de Funès qui a l'idée du décor des premières scènes de la pièce, lorsque les jeunes gens exposent l'intrigue et dressent, en son absence, le portrait d'Harpagon : aux murs, des reproductions agrandies de la couverture de L'Avare dans la canonique édition des Classiques Larousse (à la fin de la pièce, c'est la couverture des Classiques Vaubourdolle). Mais pour le texte, c'est-à-dire l'essentiel de la pièce, Louis de Funès tient à la tradition classique.

La plupart de ses inventions dans L'Avare concernent son personnage, comme la spectaculaire roue de paon qu'il déploie à l'acte III pour séduire Marianne. Il ajoute même une courte scène au rôle d'Harpagon, face à la « vicomtesse que nous supposerions de la Basse-Bretagne » imaginée par Frosine alors qu'elle complot avec les jeunes gens. De Funès est face à la haute stature de la femme fantomatique, soulève son voile et frissonne d'horreur, pour finir par être convaincu par le discours de la marieuse qui promet que la femme va lui « donner tout son bien par contrat de mariage ». Cette minute de comédie, inédite au théâtre, demande quelques menus aménagements du texte, une partie de la tirade de Frosine passant du style indirect au style direct.

« Attendez : si nous avions quelque femme un peu sur l'âge, qui fût de

mon talent, et jouât assez bien pour contrefaire une dame de qualité, par le moyen d'un train fait à la hâte, et d'un bizarre nom de marquise, ou de vicomtesse, que nous supposerions de la Basse-Bretagne, j'aurais assez d'adresse pour faire accroire à votre père que ce serait une personne riche, outre ses maisons, de cent mille écus en argent comptant ; qu'elle serait éperdument amoureuse de lui, et souhaiterait de se voir sa femme, jusqu'à lui donner tout son bien par contrat de mariage ; et je ne doute point qu'il ne prêtât l'oreille à la proposition ; car enfin il vous aime fort, je le sais ; mais il aime un peu plus l'argent ; et quand, ébloui de ce leurre, il aurait une fois consenti à ce qui vous touche, il importerait peu ensuite qu'il se désabusât, en venant à vouloir voir clair aux effets de notre marquise. »

Molière, L'Avare, acte IV, sc. 1.

« ... c'est une personne riche, outre ses maisons, de cent mille écus en argent comptant. Elle est éperdument amoureuse de vous, et souhaiterait de se voir votre femme, jusqu'à vous donner tout son bien par contrat de mariage... »

Transformation du texte dans L'Avare de Louis de Funès et Jean Girault.

Çà et là surviennent des jeux muets entre les scènes écrites par Molière, et notamment une belle exposition du personnage d'Harpagon, entre les scènes 2 et 3 de l'acte I. On le suit de la messe où il cherche à échapper à la quête, puis poursuivi dans les rues par la même femme vêtue de noir secouant une sébile sonnante, jusqu'à sa maison où il saute au collet de La Flèche (« Hors d'ici tout à l'heure, et qu'on ne réplique pas »).

*

* *

Le tournage commence le 15 octobre 1979 aux studios de Boulogne-Billancourt. Le rituel des journées s'organise vite : le matin, on répète, on essaye quelques idées neuves. Quand Harpagon n'apparaît pas, Louis de Funès vient en costume de ville pour assurer la direction d'acteurs, Jean Girault veillant à tous les aspects techniques. La métaphore du moteur et du frein est plus que jamais parlante : l'acteur-réalisateur multiplie les idées de jeu et le réalisateur-réalisateur invoque régulièrement les problèmes de montage. Celui-ci doit être d'autant plus précis qu'à aucun moment on ne pourra déplacer, supprimer ou altérer une scène ou même une réplique. Ils ont régulièrement des chamailleries de vieux fidèles. « Un jour, se souvient Galabru, j'ai vu Girault lui dire, alors qu'il lui expliquait ce à quoi il pensait, "et alors, je monte comment ?" De Funès n'a rien dit et il est

retourné de son côté. Quand il a eu le dos tourné, Girault a vu que je le voyais et il a fait une grimace de gosse derrière le dos de de Funès. » Toujours est-il qu'aucun témoin ne se souvient, sur le plateau de L'Avare, avoir vu et entendu de Funès dire « action ! » ou « moteur ! ».

Michel Galabru : « Techniquement, il n'aurait pas été capable de diriger vraiment. Mais il avait la conception du film. »

Bernard Menez : « Girault disait le cas échéant d'aller un peu plus sur la droite ou sur la gauche pour le cadre ou pour la lumière. Mais de Funès s'occupait de tout le reste, même du rythme de la scène. »

Christian Fechner : « Très franchement, c'est une coréalisation artistique, pas une coréalisation technique. Jean Girault a dirigé la technique à 80 %. Louis de Funès, comme tous les grands comiques, faisait très attention au cadre. Mais les mouvements de caméra ou la lumière étaient sous la direction de Girault. Il faut bien comprendre le plateau avec de Funès : il peut faire vingt-cinq, trente, trente-cinq prises en étant extraordinairement concentré. Ce sont des prises très studieuses, je ne le vois pas dire "coupez !" ou "action !". » Entretiens avec l'auteur.

Le film est tourné en continuité, comme on dit dans le jargon du cinéma, c'est-à-dire tout simplement dans l'ordre dans la pièce. Cela constitue un luxe, puisque plusieurs décors seront ainsi utilisés plusieurs fois à des jours, voire des semaines d'intervalle. Christian Fechner permet à L'Avare d'occuper les six plateaux des studios de Boulogne, aucun décor n'étant détruit, aucun meuble ou accessoire n'étant déplacé après les prises de vues en cas de repentir de l'acteur-metteur en scène après visionnage des rushes. Et il y en aura quelques-uns, notamment les deux premières scènes de la pièce, qui reposent entièrement sur des comédiens novices, sont très denses en texte et manquent déjà de rythme telles qu'elles sont écrites par Molière. Après visionnage des rushes et d'un pré-montage sommaire, elles seront tournées une seconde fois.

Bernard Menez n'est pas le moins du monde impressionné par son rôle de La Flèche, qu'il a joué des centaines de fois. En revanche, l'interpréter face à cet Harpagon-là est un moment de poids. « Il avait une grande pratique de la caméra et, tout au moins pour les scènes avec moi, il était bon en quelques prises. Dans la scène où il me tape dessus dans l'escalier, je dois me tourner parce que je sens que je vais craquer : c'est cette prise qui a été conservée et, à l'écran, je me vois en train de rire. » Même le fidèle Galabru, pourtant bien entraîné au comique de de Funès, perd son sérieux dans leur fameux affrontement de l'acte III, scène 1 : « Je tournais nez à nez avec lui et on ne pouvait pas finir, tant son regard était extraordinaire. Tourner avec lui était par moments difficile parce qu'il était vraiment très drôle. Mais ces moments irrésistibles, ces fous rires, je ne les

ai pas vus à l'écran. Dans L'Avare, on ne voit pas suffisamment sa puissance comique. »

Il est vrai que, de manière assez imprévue, le tournage n'est pas très facile. Les extérieurs sont tournés en février dans les ruelles médiévales de Senlis par un froid terrible. L'eau gèle dans les pichets d'étain en terrasse de l'auberge, les acteurs portent de belles épaisseurs de fibres modernes sous leurs costumes historiques et sucent des glaçons avant chaque prise pour éviter que le nuage de buée leur sortant de la bouche soit trop visible.

Mais, surtout, Louis de Funès a un problème de mémoire. Alors qu'il a parfois emmagasiné beaucoup de texte au théâtre (notamment dans La Valse des toréadors de Jean Anouilh), il ne parvient pas à mémoriser les tirades d'Harpagon, ou tout au moins suffisamment pour les tourner en continuité. Il les découpe donc en plusieurs prises de quelques lignes, pour lesquelles Jean Girault imagine les plans de coupe ou les contrechamps qui s'intercaleront au montage. La tirade du vol de la cassette est ainsi découpée en quinze plans, sans compter l'interpolation d'un petit jeu narquois de La Merluce et Brindavoine. « Comme il tenait par-dessus tout au respect du texte de Molière, il ne pouvait plus se permettre ce qu'il faisait avec Oscar ou avec les dialogues des Gendarme en changeant un mot ici ou là », se souvient Florence Moncorgé-Gabin qui, à son poste de scripte sur L'Avare, fait souvent office de répétitrice sur le plateau.

Le tournage est studieux. Christian Fechner : « On croirait le tournage d'un film d'auteur. Dire que le plateau est recueilli serait un peu fort, mais de Funès aborde l'œuvre en homme très respectueux. » Peu de visites sur le plateau, mais le ministre de la Culture, Jean-Philippe Lecat, a tenu à venir rendre hommage en personne à un film qui représente à ses yeux la réconciliation des cultures savante et populaire.

L'ambiance sur le plateau est bonne, d'autant plus que Christian Fechner a une fois de plus vu large. On ne travaille que cinq jours par semaine pour préserver les week-ends de Louis de Funès et, à Noël, tout s'arrête une semaine pour qu'il passe les fêtes avec sa famille. Même à l'époque, payer une semaine de congés à toute l'équipe d'un film est un geste de grand seigneur.

Le producteur en fait un autre pour les dernières images de L'Avare. De Funès imagine un dernier plan particulier pour la dernière réplique d'Harpagon. Lorsque tout le monde se prépare aux réjouissances finales (« Allons vite faire part de notre joie à votre mère »), il s'éclipse en disant : « Et moi revoir ma chère cassette. » L'avare ouvre donc le coffre aux dix mille écus et le portrait de Molière fait entendre quelques mots : « Bonne chance, cher Harpagon. » Puis on le voit tirant au bout d'une chaîne sa chère cassette dans le sable du désert, et surgit alors la quêtuse du début du film. Harpagon s'enfuit avec son coffre, poursuivi par le bruit de la sébile.

Christian Fechner pense, comme tout producteur le ferait, que la Mer de Sable d'Ermenonville suffira amplement à cette seule scène. Mais Louis de Funès tient à tourner dans une oasis tunisienne, Nefta, où il avait rendu visite quelques années plus tôt à son fils Patrick lorsqu'il y faisait son service militaire au titre de la coopération. Fechner se défend un moment puis finit par céder à sa vedette : après tout, L'Avare ne peut pas perdre d'argent et il faudrait s'arc-bouter sur les principes pour refuser de tourner en Tunisie.

Alors, comme à son habitude, Fechner fait les choses en grand : une Caravelle est affrétée spécialement, avec pour copilote Olivier de Funès. Elle se pose à Tozeur avec une équipe de vingt-cinq personnes. Au Sahara Palace de Nefta, Louis de Funès et ses camarades sont surpris de l'impressionnant dispositif policier dans l'oasis. Ils ignorent que le président Habib Bourguiba vient lui aussi d'arriver. L'acteur et le dictateur se rencontrent, Bourguiba récite la tirade de Flambeau dans L'Aiglon d'Edmond Rostand. Le lendemain, c'est dans un morceau de désert occupé quelque temps plus tôt par l'équipe de La Guerre des étoiles qu'Harpagon tire, au bout d'une longue chaîne, sa chère cassette emplie de trente-quatre kilos de fausses pièces – le poids exact de dix mille écus d'or. Nouvelles prises de vues le lendemain puis départ vers Paris de toute l'équipe. Quelques heures plus tard, les parages sont le théâtre d'une sanglante équipée d'opposants armés au pouvoir en place, qui aurait pu empêcher le retour.

A la projection des rushes, de retour à Paris, Louis de Funès ne cache pas sa déception : malgré le poids, le coffre ne s'est pas autant enfoncé qu'il le souhaitait dans le sable du désert et Harpagon ne semble pas vraiment souffrir en traînant son fardeau qui glisse sans mal à la surface de la dune. Peu importe : il tient sa scène finale. Un plan de vingt-six secondes qui coûte 260 000 francs.

*

* *

Comme le note Francisque Sarcey, grand critique dramatique de la fin du xix^e, « la comédie de L'Avare a cet inconvénient qui n'est pas mince au théâtre : elle est morose et chagrine. Retranchez-en quelques scènes, dont le comique est irrésistible, et qui sont parmi les plus fortes qu'ait jamais imaginées Molière, l'impression n'est point de gaieté franche ».

Selon l'immense Charles Dullin, dans son essai L'Avare, mise en scène et commentaires (Le Seuil, 1946), le danger est autre : « Les reproches qu'on lui adresse viennent de ce que la plupart du temps on ne joue pas la

pièce, on joue à la place une série de sketches sur l'avarice. On sacrifie l'intrigue et tous les personnages à celui d'Harpagon. N'ai-je pas vu, une fois, au Théâtre Français, commencer la pièce par l'entrée d'Harpagon : "Hors d'ici tout à l'heure et qu'on ne réplique pas." »

L'Avare de de Funès va se situer à mi-chemin des deux écueils : l'austérité de beaucoup de décors, les couleurs hivernales, le jeu raide des quatre « jeunes », l'outrance des mauvais sentiments d'Harpagon conservent à la pièce son humeur « morose et chagrine » ; et l'unité de jeu du principal interprète amoindrit les contrastes entre les instants de pure comédie et les scènes de théâtre plus profond. Le film est un curieux objet naviguant entre rigueur et superficialité, entre classicisme et cabaret, entre franc délire et componction. Ainsi, dans le découpage de la tirade de la cassette, de Funès passe de la grimace la plus bouffonne à la très moderne mise en abyme d'un Harpagon surgissant soudain sur une scène de théâtre pour clamer sa douleur face au roi assis sur son trône – une distanciation à la Giorgio Strehler au milieu de la farce.

Michel Galabru pointe encore d'autres hiatus entre la mise en scène de Louis de Funès et le texte de Molière : « Dans la scène des préparatifs entre Harpagon et Maître Jacques, je devais décrire mes pauvres chevaux – "plus rien que des idées ou des fantômes, des façons de chevaux". Il a voulu que le cheval soit présent, avec un dessin d'Uderzo. Alors ma description ne valait rien puisqu'on voyait le cheval, un cheval qu'Uderzo avait fait si splendide qu'on ne pouvait pas avoir pitié. Et puis, d'une part, La Merluce disait "J'ai mon haut-de-chausses tout troué par-derrrière, et qu'on me voit, révérence garder...", tandis que d'autre part la cuisine était somptueuse avec partout des jambons et des bouteilles. L'avare ne peut pas avoir une cuisine aussi riche. »

Conformément aux habitudes prises depuis L'Aïle ou la Cuisse, Louis de Funès se soumet de bonne grâce aux obligations de la promotion, donnant de nombreuses interviews, au cours du tournage comme au moment de la sortie du film. D'abord, il annonce : « Au-dessous du titre, Molière a pris la précaution d'écrire "comédie". Je n'ai pas l'intention d'en faire une farce. » Puis il proclame : « Je me demande si Molière n'a pas écrit L'Avare en pensant à moi. En tout cas, j'ai bien l'impression qu'il devait en faire plus que moi dans le rôle d'Harpagon. » Cette idée que Molière aurait eu comme lui un jeu fort, musqué, grimacier – un jeu « au public », encore une fois – est chez lui chevillée au corps, et d'autant plus qu'elle a été régulièrement entretenue par tel ou tel critique ou homme de théâtre. Jean Anouilh, on l'a vu, affirmait ainsi au moment de La Valse des toréadors un lien direct entre le grand ancêtre et lui.

C'est sans doute sur cette question que de Funès attend le débat critique. Or, l'accueil de son Avare va être plus complexe. Le film sort le 5 mars

1980 dans deux cent dix salles dont vingt et une à Paris et vingt et une en périphérie. Le budget publicitaire est à la hauteur du budget du film : 800 000 francs, qui permettent que l'image de Louis de Funès face à son tas d'or s'impose à tous les habitants de la France urbaine. Christian Fechner n'a pas organisé de projections de presse avant la sortie du film, sauf pour quelques journalistes amis de sa star. Une projection en avant-première mondiale est organisée le 29 février au Colisée du Havre. Louis de Funès ne s'y rend pas.

Mais il est rassuré quant aux réactions du public par l'avant-première offerte par France-Soir à ses lecteurs, la veille de la sortie du film, dans les deux salles du Marignan-Concorde, sur les Champs-Élysées. Alors que son producteur et son épouse se laissent mitrailler par les photographes, il attend à l'extérieur, engoncé dans son loden, paralysé de trac. Quand il arrive au cinéma, il s'exclame en voyant le hall d'entrée presque vide : « Ils ne sont pas venus ! » L'ami Robert Chazal doit lui expliquer que les spectateurs sont entrés depuis longtemps et que les deux salles sont pleines. Comme à son habitude, il part avant la fin de son film, rasséréné par les rires du public autant que par son silence attentif dans les scènes « sérieuses ».

L'accueil de la critique va être plus contrasté que jamais dans sa carrière. Une part de la presse va lui tomber dessus à bras raccourcis et une autre lui tresser des couronnes qui le comblent comme jamais. L'ampleur des moyens publicitaires, la sortie simultanée sur deux cent dix écrans, l'intrusion de l'acteur français incontestablement le plus populaire depuis la mort de Jean Gabin (mais aussi le plus commercial) dans le domaine de la « haute » culture, tout cela fait de L'Avare l'événement culturel majeur du moment, massivement couvert par la presse. Les noces de Molière et de Funès s'étalent sur de pleines pages dans Les Nouvelles littéraires (où l'excellente cri-tique de Georges Charensol voisine avec les éreintements par Michel Boujut et Roland Topor), Le Quotidien de Paris ou France-Soir (où Robert Chazal parle d'une « adaptation feu d'artifice »).

Rarement l'essence même du jeu de Louis de Funès n'a suscité autant d'analyses dans la presse puisque son incursion dans le théâtre classique pourrait le placer en porte-à-faux avec son répertoire habituel. Jean de Baroncelli, qui depuis longtemps suit sa carrière dans Le Monde, exprime le dépit de ne pas le voir changer de jeu à cette occasion : « A deux ou trois reprises, une expression dramatique, une lueur de panique dans ce regard si bleu nous font croire que de Funès va changer de registre. Mais ce ne sont que de brèves, trop brèves notations. Le grand comédien avait fait surface. Sous les grimaces du pitre, il s'éclipse. » Tout aussi cruelle, Fabienne Pascaud dans Téléràma trouve qu'il « s'enlise dans la plus banale convention. Le gendarme de Saint-Tropez s'est simplement costumé ».

Le plus savoureux est que de Funès renverse les fronts : ceux-là qui détestaient Ludovic Cruchot aiment son Harpagon, des publications qui lui sont d'habitude favorables éreintent le film. Dans L'Humanité-Dimanche, on parle d'« un ratage, pour une raison toute simple : la comédie moliéresque est chose trop sérieuse pour être confiée à des comiques ». De l'autre côté de l'échiquier politique, La Croix, sous le titre « De Funès est aussi un grand metteur en scène », évoque « un modèle d'intelligente transposition cinématographique d'une comédie classique » ; Le Point sourit : « Ces noces de la grande littérature et du spectacle plébéien réjouissent l'esprit. Molière se descolarise, de Funès le popularise. Bravo ! »

Il est vrai que L'Avare de Louis de Funès vient après de récentes querelles autour de visions radicalement décapantes de Molière. Ainsi, dans le Tartuffe monté quelques semaines plus tôt par Jean-Paul Roussillon à la Comédie-Française, voit-on des policiers abattre Tartuffe à l'arme automatique après un combat de kung-fu stylisé. A l'autre extrémité du spectre, les milieux culturels restent émerveillés par Don Giovanni de Joseph Losey, à la fois pour les qualités du film et pour son succès – jamais l'opéra de Mozart n'avait été vu par autant de spectateurs français.

« Tantôt il traduit avec éclat la rapacité sourcilieuse ou colérique. Tantôt d'indigentes pitreries amènent à le surnommer Harpacon. » Le Canard enchaîné, 12 mars 1980.

« Il nous convie à une bouffonnerie conforme à la tradition inaugurée par Molière qui, en bon disciple des comédiens italiens, devait, comme on dit, en faire des tonnes. De Funès ne néglige aucun effet, même il en rajoute, pas tous du meilleur goût, comme son déguisement en paon, mais je reconnais que la salle s'esclaffe, donc il a raison. » Georges Charensol, Les Nouvelles littéraires, 17 mars 1980.

« Grisé par la rumeur flatteuse qui voyait en lui l'Harpagon idéal, Louis de Funès cosigne avec Jean Girault un Avare hideux qui nous entraîne nettement en dessous du Smic esthétique. Il perd ainsi toute chance de passer in extremis dans l'histoire du cinéma, ne passe pas par la case départ et ne touche pas vingt mille francs. Matraquées, les masses et les scolaires boudent néanmoins ce pénible navet. L'Avare ne rentrera pas dans son argent : il y a donc une justice. » Serge Daney, Les Cahiers du cinéma, mai 1980.

Pour une fois, d'ailleurs, Louis de Funès craint vraiment l'avis de la critique, bien sûr parce qu'elle jugera de ses débuts de coréalisateur, mais aussi parce qu'il tient par-dessus tout à ce que sa fidélité à Molière soit reconnue. Or, Jean-Jacques Gautier de l'Académie française, qui fut dans Le Figaro un de ses soutiens lorsqu'il faisait du théâtre, lui inflige une correction d'une condescendance sciemment outrageante sous le titre « Un grand absent : Molière ». Le critique détaille méticuleusement tout ce qu'il juge être des manquements à l'œuvre classique avant de conclure : « C'est

dom-mage (...) avec toutes les possibilités, les res-sources, l'électricité, la "furia" burlesque et outrancière d'un Louis de Funès qui serait sans doute beaucoup mieux et plus drôle sous une autre direction que la sienne propre. » Mais la critique d'un lettré comme Jean-François Revel dans L'Express lui met évidemment du baume au cœur. Le futur académicien rappelle que « le jeu de Molière était très chargé » et affirme que de Funès « est même un Harpagon plus complet que Charles Dullin ». Consécration absolue ! Louis de Funès comparé au « père » de tous les Harpagon modernes... Et Revel conclut : « Louis de Funès et sa troupe jouent à mon avis L'Avare aussi bien qu'il est possible de le faire, et jamais autrement qu'on ne doit le faire : comme une comédie à l'état pur, une comédie un peu grosse, trop grosse pour véhiculer d'autre intention que de faire rire. Tout Molière n'est pas dans L'Avare, mais tout L'Avare est dans le film de Louis de Funès. »

La réponse du public est plutôt convenable : 137 813 spectateurs pour la première semaine à Paris et en banlieue, ce qui représente 15 % du total des entrées du 5 au 11 mars 1980. Sortie « coup de poing », commente la presse corporative, qui commence à être bien rodée à cette technique des distributeurs qui consiste à miser sur un grand nombre de copies pour toucher d'un seul coup la plus grande partie du public potentiel d'un film. D'où la cruauté du commentaire des chiffres dans Le Film français : « La plus grosse combinaison de sortie jamais utilisée à Paris aboutit ainsi à un score de 11 000 entrées supérieur, à peine, à celui que réalisait en février 1979 Le Gendarme et les extra-terrestres, (...) qui était sorti sur presque moitié moins de salles (vingt-quatre). » La comparaison va être rude, le 26 mars, avec la sortie du Guignolo, film de Georges Lautner avec Jean-Paul Belmondo : deux cent cinquante salles en France dont quarante à Paris et en banlieue. Première semaine dans ses quarante salles parisiennes à 274 697 entrées – exactement le double de L'Avare. Le film de Girault et de Funès n'est pas un échec, tant s'en faut. Ses douze semaines d'exclusivité parisienne cumulent 454 394 entrées, les recettes françaises de cette période amortissant son énorme budget.

Meilleures entrées à Paris, semaine du 5 au 11 mars 1980 :

1. – L'Avare (1^{re} semaine, 42 salles) : 137 813 entrées
2. – Kramer contre Kramer (2^e semaine, 16 salles) : 86 464 entrées
3. – Elle (2^e semaine, 20 salles) : 57 587 en-trées
4. – Amityville, la maison du Diable (3^e se-main, 28 salles) : 45 551 entrées
5. – On a volé la cuisse de Jupiter (5^e se-main, 15 salles) : 29 137 entrées

Meilleures entrées à Paris, semaine du 26 mars au 1^{er} avril 1980 :

1. – Le Guignolo (1^{re} semaine, 40 salles) : 274 697 entrées
2. – Kramer contre Kramer (5^e semaine, 18 salles) : 63 817 entrées
3. – Fog (2^e semaine, 23 salles) : 61 680 entrées
4. – Dumbo (reprise, 1^{re} semaine, 22 salles) : 61 167 entrées
5. – Star Trek (2^e semaine, 37 salles) : 48 916 entrées
6. – L'Avare (4^e semaine, 33 salles) : 42 697 entrées

Mais Louis de Funès n'est plus l'empereur du box-office français. Après Flic ou voyou en 1979, Jean-Paul Belmondo tient désormais la place qu'il avait dans la seconde moitié des années 60, mais il est vrai avec moins de films chaque année et dans un contexte plus clairement dominé par la conjonction des superproductions hollywoodiennes (pour la seule saison 1979-1980, Apocalypse Now, Moonraker, Alien) et de l'explosion du film d'auteur américain (Manhattan de Woody Allen, Kramer contre Kramer de Robert Benton).

Les quatorze autres Avare de Louis de Funès

En 1957, première proposition sérieuse : Louis de Funès pourrait jouer L'Avare une fois par semaine au théâtre de l'Atelier.

Georges Vitaly, qui a mis en scène Louis de Funès dans La Puce à l'oreille en 1952, annonce en 1958 qu'il le dirigera en fin d'année dans L'Avare au théâtre La Bruyère.

En 1959, Louis de Funès signe un contrat avec les tournées Karsenty pour jouer L'Avare en tournée en province. Insomnies, angoisse, trac. Il abandonne le projet et, pour honorer son contrat, accepte la proposition de Marcel Karsenty de jouer Oscar.

Au printemps 1960, on annonce qu'il va jouer L'Avare à la rentrée au théâtre Fontaine.

Début 1961 : Oscar à la Porte Saint-Martin six soirs par semaine et L'Avare à l'Atelier le septième ? On l'annonce encore une fois...

En 1962, il lui est proposé de jouer Harpagon sous la direction de Daniel Sorano pour les festivals d'été, notamment avec Rosy Varte.

En 1962 toujours, il accepte la proposition de Jean Cherasse, avec qui il vient de tourner La Vendetta, d'être le premier rôle d'une adaptation cinématographique de L'Avare. Le film ne trouve pas de producteur, de

Funès s'engage sur d'autres projets.

En 1962 encore, on reparle du théâtre de l'Atelier, cette fois-ci pour les matinées du week-end. Mais il a *La Grosse Valse* à jouer.

Fin 1963, la presse annonce que le directeur du Théâtre national populaire (TNP), Georges Wilson, s'est mis d'accord avec Louis de Funès pour *L'Avare* à la saison 1964-1965 dans la prestigieuse salle du théâtre de Chaillot.

Par voie de presse, Jean-Louis Barrault invite en 1967 Louis de Funès à jouer *L'Avare* dans son théâtre de France.

En février 1969, au cours du tournage d'*Hibernatus* et avant celui du *Gendarme à la retraite* (qui va devenir *Le Gendarme en balade*), on annonce qu'il va tourner *L'Avare* au cinéma.

Fin 1971, Jacqueline Cartier annonce dans sa fameuse chronique de *France-Soir* qu'aussitôt après la première d'*Oscar*, Louis de Funès se mettra au travail avec le comédien et metteur en scène Jacques Charon sur *L'Avare*. Le projet est de jouer Magnier et Molière en alternance.

Au printemps 1972, alors que triomphe *Oscar* au théâtre du Palais-Royal, son directeur Jean-Michel Rouzière propose à Louis de Funès, pour la saison suivante, de choisir entre continuer de jouer la même pièce et monter *L'Avare*. Il choisit de poursuivre sur son succès.

En 1978, discussion avec des responsables de la télévision française, à qui Louis de Funès propose un *Avare* pour lequel il ne touchera aucun cachet. On lui propose un budget de production de 1,5 million de francs, c'est-à-dire autant que pour une soirée de variétés. Christian Fechner lui offrira un budget de 20 millions, soit treize fois plus.

26. – Claps de fin

(La Soupe aux choux et Le Gendarme et les Gendarmettes, 1981-1982)

Louis de Funès n'aime guère les honneurs. Certes, lorsqu'il sort « dans le monde », il porte sa Légion d'honneur, dont il a reçu les insignes des mains de Gérard Oury, en 1973. Mais il refuse les hommages, les soirées de gala, les récompenses honorifiques qu'on lui propose. Etant resté en bons termes avec Georges Cravenne, qui a créé les césars du cinéma français en 1976, il se laisse pour une fois fléchir. En effet, on souhaite récompenser l'acteur le plus populaire de la décennie écoulée : en cinq films sortis dans les années 70 (*La Folie des grandeurs*, *Les Aventures de Rabbi Jacob*, *L'Aile ou la Cuisse*, *Le Gendarme et les extra-terrestres* et *La Zizanie*), il a attiré dans les salles plus de 27 millions de spectateurs.

Alors, le 2 février 1980, on le voit s'avancer sur la scène de la salle Pleyel, appelé par le maître de cérémonie, Jean Marais. Tout le métier est là, amis ou adversaires qui l'applaudissent à tout rompre. Lui est paralysé de trac, le front en sueur, ne parvenant pas à se déridier quand Jerry Lewis lui remet son César d'honneur. Il bredouille quelques mots, esquisse quelques mimiques et regagne sa place, près de sa fidèle Jeanne, alors qu'on projette au public une séquence de *L'Avare*, qui doit sortir un mois plus tard. Il est ému, touché par l'hommage de ses pairs autant que par le fait qu'il appartient bel et bien à l'histoire de son art. Mais on ne le verra pas au traditionnel dîner où se retrouvent tous les lauréats des césars. Il n'aime toujours pas les mondanités, même si c'est lui que l'on célèbre.

Louis de Funès cherche toujours des sujets de film qui lui donnent envie de retourner devant la caméra. Il refuse obstinément toutes les propositions qui lui sont faites de scénarios qui reprennent plus ou moins ses personnages anciens. Mais il s'enthousiasme pour *La Soupe aux choux*, roman de René Fallet publié en 1980. Il tombe amoureux de son chant d'amour à la terre et à ses générosités, de sa compassion envers les laissés-pour-compte de la modernité, de son ironie profonde envers toutes les tentatives de changer l'ordre séculaire des choses de la campagne.

Dans *La Soupe aux choux*, le Glaude et le Bombé sont les derniers habitants d'un hameau perdu du Bourbonnais. L'un veuf, l'autre vieux garçon, ils vivent côte à côte dans deux vieilles fermes crasseuses, vidant

chopine sur chopine et radotant avec constance. Un soir, après qu'ils se furent livrés à un concours de pets dans la cour, le Glaude reçoit la visite d'un extra-terrestre débarquant de sa soucoupe volante. La surprise passée, il lui fait goûter de sa soupe aux choux. De fil en aiguille, l'alien – baptisé la Denrée par le paysan – découvre le plaisir, ressuscite la défunte épouse du Glaude et finit par emmener les deux bouseux, le chat, l'accordéon et la soupe aux choux vers sa lointaine planète, puisque personne ne veut plus d'eux sur terre.

« Ça c'est de la soupe aux choux, de la vraie, faite avec mes choux à moi. Une variété de printemps, le bacalan hâtif. Gamin, on attaque ! (Il met des morceaux de pain dans la soupe.) Maintenant, on va attendre que ça prenne bien le bouillon. (Il allume une cigarette, la Denrée tombe à la renverse.) J'm'embête pas avec toi, la Denrée. Quand j'pète, tu rappliques d'on ne sait pas où et quand j'fume, poum, tu tombes par terre. Allez... La soupe aux choux, mon blaise, ça parfume jusqu'au trognon, ça fait du bien partout où qu'elle passe dans les boyaux, ça tient au corps, ça vous fait même des gentillesse dans la tête. Tu veux qu'j't'y dise ? Ça rend meilleur. »

Discours du Glaude (Louis de Funès) à la Denrée (Jacques Villeret) dans *La Soupe aux choux*.

Christian Fechner acquiert les droits de *La Soupe aux choux*. Louis de Funès rencontre René Fallet et entreprend lui-même l'adaptation du roman avec le fidèle Jean Halain. « Bon artisan d'une certaine comédie à la française », selon l'expression de Fechner, ce dernier élague avec l'acteur dans les épisodes périphériques de l'aventure du Glaude et du Bombé. Ils donnent au film une fin très abrupte : le Glaude court chez le Bombé lui annoncer leur prochain départ, tout se règle en quelques plans et avec la scène émouvante du colis de louis d'or envoyé à la Francine, devenue serveuse de restaurant. De manière incompréhensible, n'a pas été conservée, notamment, la scène joyeusement cruelle des deux vieux jetant les pièces d'or sur une noce sortant de l'église et provoquant une superbe bagarre générale – une scène misanthrope qu'on aurait pu trouver sous la plume d'un Marcel Aymé ou d'un Jules Renard, qui donne à l'histoire des couleurs de fable âcre.

Pourtant, Louis de Funès tient par-dessus tout à la fidélité envers le roman, qu'il garde toujours à portée de main sur le plateau. Il n'a pas exactement le physique de son personnage qui, chez Fallet, ressemble, « moustache et port compris, à un maréchal Pétain rose bonbon ». Mais il tient aux sabots, à la chemise et au bonnet de nuit, à la toile cirée sur la table du paysan. Pour la Denrée, le costume du personnage s'inspire directement de l'illustration de Blachon pour la jaquette de la première édition du roman : une combinaison jaune avec une capuche et des épaules

parées d'appendices rouge vif.

Christian Fechner souhaite que Louis de Funès, après Coluche, continue de tourner avec des comédiens de la génération montante : « Cette génération l'aimait beaucoup, même si de Funès pensait le contraire. » Pour incarner la Denrée, l'extra-terrestre amoureux de la soupe aux choux, il propose Jacques Villeret. Lui aussi vient de la scène, triomphant dans des one-man shows irrésistibles et parfois terriblement émouvants. Au cinéma, il se cherche : fidèle à Claude Lelouch (avec qui il tourne neuf films dont *Les Uns et les Autres* et *Edith et Marcel*), il apparaît chaque année depuis 1973 dans au moins deux ou trois productions de tous genres et ambitions. Fechner a déjà utilisé son singulier mélange d'humilité et de conviction, sa rondeur et sa gaucherie dans des productions à vocation grand public comme *Bête mais discipliné* de Claude Zidi, médiocrement écrit et commercialement décevant. Mais le producteur lui reste attaché, au double plan personnel et professionnel.

Quand Louis de Funès reçoit Jacques Villeret, il lui dit franchement les risques qu'il y a à tourner avec lui : « Ça peut être très bon pour vous, comme ça peut être la fin de votre carrière. » Il n'ignore pas en quelle piètre estime une partie du milieu du cinéma tient ses films et ses compagnons habituels. Ainsi, Claude Gensac s'est trouvée parfois deux ou trois ans sans engagement au cinéma, au théâtre ou dans les fictions télévisées, tant être « la femme de de Funès » peut être une image encombrante auprès des metteurs en scène. Lors du tournage, il va soutenir Villeret en lui expliquant que, lorsqu'il s'est trouvé, pour *Un coup fumant*, face à Totò, un des plus grands comiques européens de l'époque, l'acteur italien l'avait aidé, conseillé et surtout rassuré.

Pour incarner la Francine, la femme du Glaude que la Denrée ressuscite telle que sur sa photo de mariage, c'est-à-dire âgée de vingt ans, c'est une comédienne proche de Coluche qui est choisie. En effet, Christine Dejoux est la complice du comique dans *Le Schmilblick*, le sketch le plus radiodiffusé de sa carrière. Christian Fechner : « De Funès a avec elle des moments d'émotion très courts mais très justes. Je pense que, derrière cela, on aurait pu avoir une autre facette de son jeu. C'est une des seules fois dans sa filmographie – sinon la seule – où il a accepté de jouer quelque chose de charmant, de touchant, de triste, et d'une manière très sincère. »

Son personnage est important pour le film, et Christian Fechner le sait bien, lui qui a bâti sa fortune sur les films des Charlots, dont le public est massivement adolescent. En effet, la Francine et sa bande de copains du bourg doivent aussi séduire ces 15-24 ans qui constituent maintenant la moitié du public des salles de cinéma françaises – d'où ces couleurs tout uniment heureuses, ces vastes sourires de publicité et cette détente allègre chez les jeunes gens filmés par Jean Girault. Après tout, le public visé par

un film de cette ambition commerciale n'a pas l'âge du Glaude : au crépuscule des années 70, seuls 10 % des Français âgés de plus de soixante ans sortent au moins un soir par semaine, tandis que 75 % regardent la télévision tous les jours. Alors que, s'ils regardent la télévision quotidiennement pour 54 %, les 15-24 ans sont 59 % à sortir un soir par semaine – très majoritairement au cinéma.

*

* *

Sous l'œil de Louis de Funès, beaucoup de petits rôles vont à des fidèles : la vieille folle du village sera Claude Gensac, son frère sera Max Montavon, le gendarme sera Henri Génès... Mais le choix le plus important est bien sûr celui du Bombé. Dès le départ de l'aventure, de Funès pense à Jean Carmet. Ils ont souvent joué dans les mêmes films dans les années d'avant-Gendarme de Saint-Tropez, mais sans beaucoup jouer vraiment ensemble. De Funès a suivi les progrès de l'acteur, aime l'humanité de son jeu et partage son goût pour le bon vin et la bonne chère, même s'il doit désormais se modérer sur ce chapitre. Comme lui, Carmet a dû attendre d'avoir plus de quarante-cinq ans pour échapper aux seconds rôles : cafetier répugnant dans Dupont Lajoie d'Yves Boisset, père odieux dans Violette Nozière de Claude Chabrol, colonial haut en couleur dans La Victoire en chantant de Jean-Jacques Annaud...

Le tournage commence le 1^{er} juillet. Les deux fermes du Glaude et du Bombé ont été construites tout près de Brie-Comte-Robert, en Seine-et-Marne. Un tournage opulent qui tourne à la partie de plaisir pour les acteurs, traités comme des coqs en pâte et sans nulle voix extérieure qui les rappelle à l'essence de leurs personnages. « Ces personnages sont vrais, épais, humains, avec tout ce que cela comporte à la fois de vices et de tendresses », dit de Funès de l'humanité décrite par René Fallet. Mais les paysans que filme Jean Girault sont rasés de près, mangent dans de la vaisselle neuve posée sur des nappes propres. Selon les scènes, le Glaude prend ou perd un accent rural sans vraie origine identifiable. Les décors sont léchés, fleuris, éclairés a giorno et sentent le neuf. A l'image, peu de décalage entre le village qui se rêve moderne et le hameau des « vieux débris »...

Mais jamais Louis de Funès n'a été aussi calme, aussi serein sur un tournage. Il accueille les journalistes en visite en leur disant qu'il ne tape plus du pied et ne perd plus son calme. Dans son travail d'acteur, son perfectionnisme s'exprime avec plus de méthode, maintenant qu'il semble dépouillé de ses vieilles angoisses. Cela épate Jacques Villeret, qui dira

plus tard : « Il fallait voir de Funès demander à la fin de chaque prise combien avait duré la séquence et couper son numéro ou ses mimiques s'ils dépassaient quarante secondes ! Au-delà, il estimait que les spectateurs s'ennuieraient. » De Funès découvre l'écran de contrôle vidéo qui permet de visionner immédiatement les prises. Cela deviendra, sur *Le Gendarme et les Gendarmettes*, un outil de travail systématique. Il continue de partager ouvertement avec Jean Girault la réalisation du film, mais il ne signera pas *La Soupe aux choux*.

« Les critiques de cinéma pour qui l'entrée dans les salles est gratuite, grâce à leur carte professionnelle, se voient, pour *La Soupe aux choux*, refuser ce droit pendant la première semaine d'exclusivité. Qu'ils en aient dit du bien ou du mal, ils n'ont jamais eu d'influence sur le succès commercial des films de Jean Girault avec Louis de Funès (la série du "gendarme", par exemple). Craindrait-on, cette fois, qu'ils ne détournent le public de ce brouet cinématographique en mettant les pieds dans la soupière ? » Jacques Siclier, *Le Monde*, 5 décembre 1981.

Pour la sortie du film, le 2 décembre 1981, Christian Fechner a misé sur l'ampleur de la publicité et, une fois de plus, n'a pas souhaité que le ban et l'arrière-ban de la critique voient son film avant le public. Cela n'empêche pas la curée. Bien sûr, Louis de Funès bénéficie de la fidélité obstinée de quelques-uns de ses soutiens dans la presse. Robert Chazal, dans *France-Soir*, évoque le « robuste comique – avec parfois un rire un peu amer – [qui] donne à Louis de Funès et Jean Carmet l'occasion de faire un duo de belle saveur ». On salue ça et là sa performance, comme Danièle Heymann dans *L'Express* : « Matois, finaud, jubilatoire, il ajoute à sa classique panoplie de puncheur atrabilaire un élément inédit : la tendresse. » Mais elle ajoute : « En fait, ce qui manque à *La Soupe*, c'est un chef. C'est-à-dire un metteur en scène. Jean Girault apparaît pour la douzième fois au générique d'un de Funès. Falot féal de Fufu, il a manifestement abdiqué toute autorité. Le rythme, le tonus, le ton s'en ressentent. » Et dans la majorité des journaux c'est un massacre, au diapason du *Monde* qui parle d'une « farce (...) à la fois ennuyeuse et vulgaire ». Les flatulences du Glaude et du Bombé inspirent facilement les critiques. Dans *Le Quotidien de Paris*, Dominique Jamet finit son article (titré simplement « Navet ») par ces mots : « Ce film, s'il faut mettre les points sur les i, ne peut plaire qu'à des hommes épris de pets. » *Le Canard enchaîné* affirme : « Le film ne vaut pas un pet. » *Télérama* tranche : « Jean Girault signe là un film nauséabond. Il respire la bêtise et la gauloiserie malsaine. A éviter. » Et tout y passe : la puérilité des gags, la trahison du roman de René Fallet, la réalisation médiocre de Jean Girault...

« Hélas, Jean Girault, non content de se prendre pour un réalisateur, a cette fois tâté de l'adaptation. Le gâchis est immense, la catastrophe sans mesure. Du roman, rien ne subsiste : la verve et le talent de Fallet sont balayés par une effrayante tornade de nullité, qui emporte jusqu'au métier pourtant consommé de Louis de Funès et de Jean Carmet. » Les Nouvelles littéraires, 10 décembre 1981.

« Les enfants en bas âge s'amuse comme des fous. Les moins jeunes se demandent s'ils ont eu raison d'avoir espéré rire aux grimaces de Louis de Funès, parce que ce sont toujours les mêmes. (...) La plume de Fallet dessinait à travers des péripéties colorées un véritable conte philosophique dont le film ne laisse rien subsister. Sauf peut-être dans le regard madré, méfiant, critique ou tendre de Jean Carmet. Mais le reste se limite aux aboiements habituels, aux rages de roquet, aux roulements d'yeux et claquements de langue d'un de Funès qui paraît oublier son personnage pour se limiter à son numéro ordinaire. Pathétique ! » Claude Baignères, Le Figaro, 4 décembre 1981.

Sortant une semaine après Rox et Rouky, le Walt Disney de saison, La Soupe aux choux est promis à la première place du classement pour la semaine de sa sortie. L'enjeu est de savoir avec quelle ampleur. Les débuts sont vraiment encourageants : 198 001 entrées en quarante-quatre salles, c'est 60 000 de plus que L'Avare deux ans plus tôt en quarante-deux salles. Signe des temps, le film sort dans vingt-trois salles de banlieue contre vingt et une à Paris intra-muros. Avec les vingt et une salles de province qui projettent le film en exclusivité, les recettes sont de 6,6 millions de francs – sauf catastrophe nationale, la partie est gagnée pour le producteur, encore qu'à Lille, Lyon, Metz, Rouen, Nice ou Strasbourg, Rox et Rouky devancent le Glaude et le Bombé. Le règne de La Soupe aux choux est bref : dès la semaine suivante (et la parution du tir de barrage de la critique), il perd 40 % de ses spectateurs et rétrograde en troisième place à Paris et périphérie, derrière Rox et Rouky et surtout La Chèvre de Francis Veber avec Pierre Richard et Gérard Depardieu. Une semaine plus tard, le film perd encore un tiers de ses spectateurs. Petit sursaut pour les deux semaines des fêtes (d'ailleurs, on n'avait pas connu depuis le jour de l'an 1974 une telle euphorie des exploitants à la Saint-Sylvestre) puis, dès la semaine du 6 janvier 1982, le reflux s'organise : La Soupe aux choux est projeté dans vingt-sept salles, puis dix-neuf... jusqu'à passer ses dernières semaines d'exploitation au seul Berlitz, pour à peine plus de 1 300 spectateurs par semaine. Au final, le dernier film de Louis de Funès avec Christian Fechner aura atteint 602 121 entrées en vingt-six semaines d'exclusivité parisienne. C'est imposant, certes, mais c'est beaucoup moins de la moitié de La Chèvre, une moitié du Professionnel (Lautner-Belmondo), plus de 100 000 de moins que Les Sous-doués en vacances (Zidi)... En termes d'entrées France entière sur la première exploitation, le film atteint quand même les 3 093 319 entrées, ce qui en fait la neuvième fréquentation de l'année.

1981 :

1. – La Soupe aux choux (1^{re} semaine, 44 salles) : 198 001 entrées
2. – Rox et Rouky (2^e semaine, 25 salles) : 150 543 entrées
3. – Hôtel des Amériques (1^{re} semaine, 35 salles) : 77 768 entrées
4. – Croque la vie (3^e semaine, 23 salles) : 46 826 entrées
5. – Coup de torchon (5^e semaine, 21 salles) : 42 455 entrées

Meilleures entrées de la semaine à Paris et périphérie, semaine du 9 au 16 décembre 1981 :

1. – La Chèvre (1^{re} semaine, 37 salles) : 213 729 entrées
2. – Rox et Rouky (3^e semaine, 25 salles) : 119 833 entrées
3. – La Soupe aux choux (3^e semaine, 44 salles) : 117 612 entrées
4. – Hôtel des Amériques (2^e semaine, 31 sal-les) : 42 039 entrées
5. – Coup de torchon (6^e semaine, 20 salles) : 33 273 entrées

*

* *

Mais Louis de Funès connaît d'autres bonheurs et d'autres agacements. Pour la première fois, il s'est engagé ouvertement dans un combat politique... et il a perdu. Au soir du 10 mai 1981, François Mitterrand a été élu, ce qui l'agace et le chagrine tout autant.

Au chapitre des joies, il a accepté enfin d'ouvrir son jardin secret, d'entrouvrir la cuirasse : entre juin et décembre 1981, France Inter diffuse des heures d'entretiens avec Macha Béranger qui, pour son émission « Très star la nuit », lui demande de raconter son enfance, sa jeunesse, sa carrière, ses angoisses, sa foi, ses certitudes. Un document exceptionnel pour les fans, mais aussi un moment rare pour l'acteur, peu habitué à se livrer. Il en conçoit pour l'animatrice de radio une reconnaissance et une affection affirmées.

Et puis il y a le cinéma, toujours. De Funès voulait donner une suite dans l'espace au Gendarme et les extra-terrestres. Il pense à un film presque muet, avec beaucoup d'effets spéciaux, des scènes en apesanteur, des trucages vidéo. Mais le Glaude vient de partir vers Oxo et il serait difficile de tourner deux films de suite sur des thématiques voisines.

De plus, il n'arrive toujours pas à mettre de l'ordre dans les myriades d'idées notées depuis des années dans ses petits carnets. Malgré une intention exprimée souvent depuis *Le Grand Restaurant*, il ne semble pas parvenir à dégager une idée de film personnel qui fasse un bon début de scénario.

Or, depuis que l'on parle avec insistance de donner aux femmes des droits et des responsabilités équivalents à ceux des hommes, de nouvelles professions et de nouvelles filières s'ouvrent à elles, chacune faisant à son tour l'objet de débats, de polémiques, de ricanements. La gendarmerie nationale recrute ses premières femmes sous-officiers : argument tout trouvé pour Jacques Vilfrid, qui lit dans un journal la nouvelle de la naissance des « gendarmettes » – puisque gendarme n'a pas de féminin. Avec Jean Girault, il met en chantier *Le Gendarme et les Gendarmettes*. Macha Béranger, dont Louis de Funès est alors assez proche, apporte des idées au film et l'acteur travaille largement lui-même aux dialogues.

Le scénario est tout simple : en même temps que la gendarmerie de Saint-Tropez déménage dans de nouveaux locaux flambant neufs, on lui attribue un ordinateur ultramoderne, qui peut dévoiler tous les secrets de chaque citoyen. Elle est aussi chargée d'accueillir quatre jeunes auxiliaires féminines, absolument ravissantes, Christine (Catherine Serre, qui fut notamment « James Bond girl » dans *Moonraker*), Marianne (Babeth), Isabelle (Sophie Michaud) et Yo, par ailleurs fille d'un chef d'Etat africain (Nicaise Jean-Louis, elle aussi « James Bond girl »). Quelques jours après leur arrivée, elles disparaissent l'une après l'autre. En essayant de tendre un piège à leurs ravisseurs, Cruchot est enlevé à son tour. Il doit négocier avec le cerveau de l'enlèvement la libération des prisonnières contre la consultation de secrets détenus par l'ordinateur de la brigade. Et tout est bien qui finit bien, notamment grâce à l'esprit d'initiative des gendarmettes.

Du point de vue promotionnel, la présence au générique d'Elisabeth Etienne, dite Babeth, l'épouse de Johnny Hallyday, est une aubaine pour renouveler l'exercice du reportage sur le tournage d'un *Gendarme*. Elle a aussi des conséquences mondaines, comme le raconte Michel Galabru : « Nous avons été invités, de Funès et moi, chez Johnny Hallyday. Alors, le soir dit, nous prenons la voiture de la production et nous voilà en route dans le parc de Saint-Tropez. On ne voyait rien, il n'y avait pas de lumière, tout se ressemblait et de Funès se demandait si on ne s'était pas trompé de jour, si on avait la bonne adresse. Il avait un peu d'appréhension à l'idée de rencontrer Johnny. Nous, nous étions des artistes bourgeois en cravate, on l'imaginait en bottes, avec des perles aux oreilles, tout notre opposé. Quand nous sommes arrivés, nous avons trouvé un Johnny tout à fait charmant, très différent de ce que l'on imaginait. C'était un garçon timide avec plein de monde autour de lui. C'était surréaliste parce que tous ces gens riches se plaignaient de ne pas pouvoir joindre les deux bouts. Il disait à de Funès :

“comment voulez-vous que je m’en tire, je dois 800 millions au fisc ?” Mais il était très attentionné. En fait, il était intimidé par de Funès et il intimidait de Funès. »

Une fois de plus, l'intrigue policière n'a pas grande importance en tant que telle. Le scénario joue évidemment de la concupiscence appuyée des gendarmes devant leurs jeunes collègues, avec même au passage une jolie scène de jalousie de Claude Gensac. Louis de Funès a exigé des comédiennes qui mesurent au moins 1,72 mètre pour accentuer l'effet visuel comique et tous les gendarmes surjouent volontiers le trouble érotique dans lequel les placent ces jeunes femmes. Girault filme ainsi un ballet de Grosso et Babeth à un carrefour, qui conduit à un délectable carambolage. Et Louis de Funès réussit un numéro personnel, déguisé en gendarmette pour servir d'appât au gang de malfrats. Au quotidien, il conseille les quatre jeunes actrices qui sont toutes plus ou moins débutantes et il dirige franchement les scènes auxquelles il participe.

Mais, dès les premières images, une sorte de mélancolie s'installe. Les gendarmes déménagent. Michel Galabru demande : « Vous n'avez pas la nostalgie de notre ancien local, Cruchot ? » Et Louis de Funès répond : « La marche inexorable du temps, mon adjudant. Il faut vivre avec son siècle. » La veine qui riait des hippies et de leur amour universel a pris un tour plus aigre. En 1982, après la victoire de la gauche à la présidentielle et aux législatives de l'année précédente, le mot de « changement » n'est pas d'un sens innocent. Alors n'est-ce pas neutre de mettre dans la bouche du colonel de gendarmerie incarné par Jacques François cette phrase prononcée d'un ton vaguement écœuré : « Chouchouter le petit personnel, sans doute est-ce ça aussi le changement. »

Et, pour tout dire, *Le Gendarme et les Gendarmettes* n'est pas un film qui enthousiasme résolument toute l'équipe qui va le faire. Christian Marin ne reprendra pas son rôle, pas plus que son remplaçant Jean-Pierre Rambal, remplacé à son tour par Patrick Préjean. Les conditions de travail sont meilleures que jamais, les cachets atteignent des sommets (trois millions de francs pour Louis de Funès, un million pour Michel Galabru), les précautions médicales entourant le héros allègent généreusement les horaires. Pourtant, les uns et les autres parlent rétrospectivement d'une ambiance lourde, d'un tournage difficile. Maurice Risch a ainsi le souvenir d'« un film catastrophique. La mise en scène de cinéma, surtout dans le comique, demande une énergie et une santé énormes. Or, Jean était en train de partir et Louis, qui était aussi très affaibli, ne suffisait pas pour maîtriser les choses. Tony Aboyantz, le premier assistant, essayait de tenir le film la tête hors de l'eau ».

Car Jean Girault est malade. Il a cinquante-huit ans. C'est un homme calme, mais actif. D'habitude, il fait montre d'une calme mais forte énergie

sur ses plateaux. Il en est de même au début du tournage du *Gendarme et les Gendarmettes*, à la fin du mois d'avril. Puis il perd du tonus, maigrit, commence à se déplacer plus difficilement, à s'asseoir dès qu'il le peut, à déléguer de plus en plus de plans ou de réglages à ses assistants ou à la seconde équipe. Tout le monde s'inquiète mais incrimine la durée hors normes du tournage (plus de deux mois et demi à Saint-Tropez en tournant trois ou quatre jours par semaine !), la chaleur, la démotivation... Michel Galabru : « A un moment, j'ai entendu quelqu'un dire sur le plateau, d'un ton un peu méprisant : "Il est toujours assis !" C'était vrai, il se traînait, il s'asseyait dès qu'il le pouvait. Un jour, ma belle-sœur, qui est médecin, vient me voir sur le tournage et me dit : "Michel, cet homme est malade." Alors, je prends beaucoup de précautions pour convaincre Girault de venir voir un médecin à la fin de la journée de tournage. Quand on arrive, il y avait du monde dans la salle d'attente et il n'a pas voulu faire la queue. C'était d'autant plus incroyable qu'il y avait un médecin en permanence sur le plateau, en vertu du contrat d'assurances de Louis de Funès. Et ils n'avaient rien vu non plus à la visite médicale avant le tournage. »

Lorsque, à la mi-juin, toute l'équipe rentre à Paris tourner les intérieurs aux studios de Boulogne, Jean Girault est finalement hospitalisé. Une tuberculose très avancée a été diagnostiquée. Toute l'équipe du film, acteurs compris, passe aux rayons X et au dépistage. Un autre cas, heureusement bénin, sera détecté. Tony Aboyantz va assurer la fin des prises de vues et diriger le montage du film. Louis de Funès a peut-être moins de complicités avec lui qu'avec Jean Girault, et il s'implique peut-être un peu moins dans la direction d'acteurs. « Je suis allé voir Girault plusieurs fois à l'hôpital, se souvient Michel Galabru. La dernière fois, c'était la veille de mon départ sur le tournage de *L'Été meurtrier*. Je lui ai apporté des bouquins, je lui ai réglé sa télé sur le match de foot qu'il voulait regarder. Le lendemain, quand je suis arrivé sur *L'Été meurtrier*, le directeur de production m'a dit que Jean Girault était mort. »

La disparition de Jean Girault, le 20 juillet 1982, est celle d'un réalisateur volontiers méprisé par la critique, mais d'une efficacité et d'une constance remarquable. Il laisse douze films avec Louis de Funès (les six *Gendarme*, *Pouc-Pouc*, *Faites sauter la banque*, *Les Grandes Vacances*, *Jo*, *L'Avare*, *La Soupe aux choux*) qui ont été vus par des dizaines de millions de spectateurs, mais aussi d'autres succès populaires comme *Les Charlots font l'Espagne* ou *L'Année sainte*, le dernier film de la carrière de Jean Gabin. Mais la grande presse n'en a cure, qui enterre Girault en quelques lignes.

Il est vrai que si Louis de Funès est une star énorme, son cinéma – et donc ceux qui le font – a vieilli en quelques années, selon les critères des médias parisiens. Ses films sont toujours des événements, mais ne suscitent plus d'étonnement. Son comique est désormais une référence, une source

d'inspiration – ou de répulsion – pour les comiques du moment. Et, de fait, à la sortie du film, le 6 octobre 1982, les critiques (qui doivent aller voir le film en salles, faute d'avant-projections) alternent le narquois et le felleux, le las et le souriant, et insistent pesamment sur la fidélité, la longévité et l'immuabilité de la série. « Ce genre de comique a ses fidèles spectateurs. On se bornera à le constater », soupire ainsi *Le Monde*. Et, çà et là, des critiques sortent la batte de base-ball ou même le yatagan. André Rollin écrit sa plus courte critique dans *Le Canard enchaîné*, que voici in extenso : « De Funès, c'est fini ? La salle était presque vide. L'écran également. »

« Sur [un] canevas simpliste, auteurs et interprètes nous offrent un film simplet. L'excellent Jean Girault, responsable de la glorieuse série, n'ayant pas survécu à sa dernière entreprise, on ne saurait s'appesantir sans manquer au respect dû aux défunts. Et, d'ailleurs, il émane de ces bêtises un parfum évanouissant mais net de salutaire irrévérence, comme l'espoir d'une de ces comédies à l'italienne dont nous envions si fort le ton à nos voisins. » Alain Riou, *Le Matin de Paris*, 9 octobre 1982.

En 1979, *L'Avare* avait été éclipsé par *Le Guignolo*. A sa sortie, la même mésaventure va arriver au *Gendarme et les Gendarmettes* face à *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ*, la fresque comique de Jean Yanne avec notamment Coluche et Michel Serrault. A eux deux, les deux films vont attirer 47,3 % des 1 156 427 spectateurs des cinémas parisiens et banlieusards de la semaine ! L'ultime film de Jean Girault a beau être présenté sur trente-cinq écrans à Paris et périphérie (la hiérarchie étant définitivement inversée avec vingt salles en banlieue contre quinze seulement dans la capitale) et attirer 150 246 spectateurs pour sa première semaine, il est écrasé par un record absolu de 396 595 spectateurs dans quarante et une salles.

Puisque *Le Gendarme* et les *Gendarmettes* sort le même jour que *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ* de Jean Yanne avec Coluche, *Le Journal du dimanche* réunit Ludovic Cruchot et Marcel Ben-Hur pour une interview croisée. De Funès dit toute son affection pour son ancien partenaire de *L'Aile ou la Cuisse* : « J'aimerais connaître une seconde expérience cinématographique avec lui. On a beaucoup pris en dérision sa candidature à l'élection présidentielle. Mais je suis sûr qu'on lui adressé des menaces car il aurait enlevé des voix aux autres candidats. En tout cas, j'aurais voté Coluche. Ne pensez-vous pas que Sacha Guitry ou Maurice Chevalier auraient fait de bons présidents ? Surtout quand on songe que Reagan est président des Etats-Unis ! »

D'un *Gendarme* à l'autre, de Funès régresse même : en première semaine, *Le Gendarme et les extra-terrestres* attirait 1 051 spectateurs par jour et par salle contre 613 pour *Le Gendarme et les Gendarmettes*. En deuxième semaine, le film résiste à la sortie de *Comédie érotique d'une nuit d'été* de Woody Allen, mais pas, la semaine suivante, à celle des *Misérables* de Robert Hossein, qui s'intercale entre Jean Yanne et Jean

Girault. En quatrième semaine, c'est le coup de grâce : le record tout neuf de Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ est pulvérisé par L'As des as, avec à l'affiche deux maîtres du cinéma populaire, Gérard Oury et Jean-Paul Belmondo. Avec 463 028 entrées en cinquante-deux salles (les 20 300 places sont occupées à 63 % !), le réalisateur du Corniaud, de La Grande Vadrouille et des Aventures de Rabbi Jacob réussit la plus belle sortie de film de sa carrière, même si, à terme, il ne battra pas avec L'As des as et ses 5,4 millions d'entrées les scores de ses trois grands films avec Louis de Funès.

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 6 au 12 octobre 1982 :

1. – Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ (1^{re} semaine, 41 salles) : 396 595 entrées
2. – Le Gendarme et les Gendarmettes (1^{re} semaine, 35 salles) : 150 246 entrées
3. – Tir groupé (3^e semaine, 33 salles) : 46 611 entrées
4. – L'Amérique interdite (2^e semaine, 22 salles) : 43 291 entrées
5. – Class 84 (2^e semaine, 27 salles) : 42 548 entrées

Meilleures entrées à Paris et périphérie, semaine du 27 octobre au 2 novembre 1982 :

1. – L'As des as (1^{re} semaine, 52 salles) : 463 028 entrées
2. – Les Misérables (2^e semaine, 33 salles) : 119 687 entrées
3. – Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ (4^e semaine, 48 salles) : 111 843 entrées
4. – Le Gendarme et les Gendarmettes (4^e semaine, 38 salles) : 92 551 entrées
5. – Comédie érotique d'une nuit d'été (3^e semaine, 24 salles) : 62 800 entrées

Le cinéma en France est entré dans une nouvelle ère : la puissance de feu de la promotion, l'érosion de l'influence commerciale de la critique, la course aux combinaisons de salles de plus en plus imposantes, tout marque la fin d'une économie dans laquelle un film pouvait atteindre 17 millions d'entrées en commençant sa carrière dans six cinémas parisiens. Louis de Funès réussissait ses scores colossaux non seulement en dominant le circuit encore étroit des cinémas d'exclusivité, mais grâce à l'exploitation de ses films à des niveaux élevés pendant dix ou douze semaines. Alors qu'il

atteint la fin de sa carrière, Jean-Paul Belmondo règne sur le box-office avec des sorties « blitz », comme dit la presse corporative : en 1979, Flic ou voyou atteint en trois semaines la moitié de son score d'exclusivité final, qui sera de 1 024 495 entrées en... trente-cinq semaines ; performance encore plus rapide pour Le Professionnel en 1981, avec 672 082 entrées en trois semaines pour un total de 1 192 085 spectateurs en vingt-trois semaines.

Les films les plus vus en France de 1956 à 1981, en millions d'entrées :

1. – La Grande Vadrouille : 17,22
2. – Il était une fois dans l'Ouest : 13,59
3. – Le Pont de la rivière Kwäï : 13,37
4. – Les Dix Commandements : 13,34
5. – Ben-Hur : 12,17
6. – Le Jour le plus long : 11,75
7. – Le Corniaud : 11,72
18. – Le Gendarme de Saint-Tropez : 7,78
20. – Les Aventures de Rabbi Jacob : 7,35
22. – Les Grandes Vacances : 6,94
24. – Le Gendarme se marie : 6,78
30. – Le Gendarme et les extra-terrestres : 6,18
32. – Oscar : 6,09
36. – L'Aile ou la Cuisse : 5,84
43. – La Folie des grandeurs : 5,56
45. – Le Petit Baigneur : 5,54
46. – Le Gendarme à New York : 5,49

Par comparaison, à sa troisième semaine, Le Gendarme et les Gendarmettes atteint 108 708 entrées. Il terminera sa carrière à 542 798 entrées en quatorze semaines. Le rythme est loin d'être le même que celui des puissants de l'époque, même si le film rentre largement dans ses frais, avec près de 24 millions de francs de recettes en douze semaines d'exploitation (presque moitié moins que L'As des as, à 46,3 millions en onze semaines). En termes de marketing, Louis de Funès commence à devenir un produit trop « lent ». Pourtant, les précommandes des

exploitants ont justifié le tirage de cinq cent quinze copies du sixième *Gendarme*, un record absolu à l'époque. Dès la première semaine, deux cent soixante-neuf sont en exploitation en France, Belgique et Suisse. Toutefois de Funès n'appartient plus à l'actualité la plus trépidante de l'industrie cinématographique, même s'il reste une bonne affaire. Christian Fechner et lui ont encore des projets mais il appartient surtout, déjà, à l'histoire du cinéma et de la culture populaires français. A la sortie du *Gendarme et les Gendarmettes*, un classement du CNC répertorie cinquante-six films ayant été vus par plus de cinq millions de Français depuis 1956 ; vingt-sept sont français, parmi lesquels douze films avec Louis de Funès.

*

* *

Le sort a voulu que *Le Gendarme et les Gendarmettes* soit le dernier film de la série inaugurée dix-huit ans plus tôt mais aussi le dernier film réalisé par Jean Girault, le dernier film produit par Gérard Beytout, le dernier film tourné par Louis de Funès...

Pas plus l'acteur que tous ses compagnons de travail habituels n'imaginent qu'il interrompe volontairement sa carrière ou se résigne à prendre sa retraite. Chacun sait que beaucoup d'éléments de ses films récents fleurent bon les années 60, chacun sait que sa puissance au box-office tient de la rente de situation. Mais comment et pourquoi s'arrêter ? Interviewé sur le tournage du dernier *Gendarme*, en mai 1982, il dit rêver de reprendre Oscar pour une centaine de représentations avant la fin de l'année. L'homme de soixante-huit ans est très heureux d'avoir trouvé chez un collectionneur une copie des *Gaietés de l'infanterie* de Laurel et Hardy (*With Love and Hisses*, 1927). Il parle aussi de racheter les droits du roman *Les Morticoles*, publié par Léon Daudet en 1894 : un voyage dans un pays imaginaire gouverné par les médecins. Il pense à Georges Lautner ou à Robert Hossein pour réaliser le film.

Pendant la postsynchronisation du *Gendarme et les Gendarmettes*, Louis de Funès a croisé en studio Gérard Oury qui dirige celle de *L'As des as*. Ils parlent du *Crocodile*, de la possibilité de relancer le projet. Christian Fechner a aussi des projets pour Louis de Funès. Il a vu *Le Gendarme et les Gendarmettes* et reste persuadé que leur meilleur « coup » ensemble est *L'Aile ou la Cuisse* avec Coluche et il veut qu'il travaille avec les jeunes comiques les plus en vue du jeune cinéma français. « J'étais fidèle à l'idée de mélanger de Funès avec la jeune génération, dit-il. Trois semaines

avant sa mort, il était deux jours à Paris avec son épouse. On a donc passé deux soirées ensemble parce que je voulais l’emmener voir deux spectacles. Le premier, c’était la pièce Papy fait de la résistance au théâtre du Splendid, dont j’avais acheté les droits. Elle lui a beaucoup plu. Après le spectacle, on a parlé avec Christian Clavier et les acteurs de leur idée : ce papy qui n’existait pas dans la pièce aurait existé au cinéma. Et c’était un rôle pour de Funès, dont ils étaient tous fans. Le lendemain, nous sommes allés au théâtre du Gymnase applaudir le Grand Orchestre du Splendid et l’ambiance dans les loges a été la même. De Funès a été très heureux de ces deux soirées, de cet accueil de la jeune génération – intimidée, bluffée, émerveillée – qui rêvait, d’une manière ou d’une autre, de travailler avec lui. Ces deux soirs-là, il était d’une forme éblouissante, il était extraordinairement drôle. »

En janvier, après les vacances scolaires, Louis et Jeanne partent quelques jours aux Arcs, dans les Alpes, avec Olivier, sa femme et sa fille. L’acteur ne skie pas mais se promène beaucoup avec Julia, quatre ans. Jamais encore il n’était allé aux sports d’hiver. Hôtel recommandé par Thierry Le Luron, air pur, joie d’être grand-père, mauvaise grippe. De retour à Clermont, il peine à se rétablir, s’affaiblit, reste alité plusieurs jours. Le jeudi 27 janvier 1983, vers 19 heures, il a un nouveau malaise cardiaque. Une ambulance arrive rapidement pour le transporter à l’hôpital de Nantes. Vers 20 h 30, Louis de Funès meurt. Il n’avait pas soixante-neuf ans.

27. – Rediffusions

Le vendredi 28 janvier 1983 au matin, seul *Le Parisien libéré* publie l'information de la mort de Louis de Funès. Sans doute averti par un personnel hospitalier, le quotidien a eu le temps de refondre sa une et de publier la première « nécro » de l'acteur. Radios, chaînes de télévision et, dès le lendemain, la presse tout entière célèbrent le plus populaire des acteurs français. Dans *Le Monde*, Jacques Siclier fait allusion à une chanson de l'ami Bourvil en titrant sa nécrologie « La tactique du gendarme ». Le ministre de la Culture, Jack Lang, prédit que « le plus bel hommage qui sera rendu à Louis de Funès sera celui d'un très grand nombre d'anonymes qu'il continuera, par-delà la mort, d'amuser et de divertir ». Au nom du Parti communiste, Georges Marchais adresse ses condoléances à Jeanne de Funès. Les télévisions lui rendent hommage en bouleversant leurs programmes. Le dimanche 30 janvier au soir, TF1 diffuse *La Zizanie*, le mardi 1^{er} février, Antenne 2 programme *Le Corniaud* et FR3 annonce la première télédiffusion, en mars, de *L'Avare*. Pour les possesseurs de magnétoscope, vingt films de Louis de Funès existent en cassettes vidéo. Partagé entre cinq éditeurs, c'est le plus gros catalogue d'un acteur français à l'époque.

« Je n'ai pas très envie de pleurnicher sur Louis de Funès. Ce n'était pas son genre et ce n'est pas le mien. La mort, comme tous les humoristes, il en parlait tout le temps. Pour la tourner en dérision, il me disait par exemple : "Michel, vous mangez trop. Vous êtes énorme. Vous vous tuez. Mais rassurez-vous, Villeret est encore plus gros. Il partira avant." Ou encore, il arrivait sur le plateau en criant : "Dalio est mort, Dalio est mort." On l'entourait. On le questionnait. Il finissait par avouer : "C'est pas vrai mais avouez que ce n'est pas normal, il est tout de même plus vieux que moi et personne ne s'inquiète de sa santé." » Coluche dans *Le Journal du dimanche*, 30 janvier 1983.

Le Journal du dimanche interroge Coluche sur son aîné. Dans un long texte que le journal lui fait signer, il ironise : « Depuis que de Funès est mort, on me dit : "C'est toi son successeur." Et pourquoi pas Pierre Richard, ou Jacques Villeret ? (...) On n'est pas ici au Kremlin. C'est pas parce qu'il y a une place vide qu'on monte tous d'un cran. »

L'enterrement a lieu le samedi dans l'église du Cellier. Selon les gendarmes, environ trois mille personnes sont venues pour les obsèques, alors que le village compte 2 700 habitants. Mais ce sont surtout des anonymes, car le monde du cinéma est franchement discret à l'enterrement de Louis de Funès. De ses plus célèbres partenaires à l'écran, seul Michel Galabru a fait le déplacement et il a d'ailleurs dormi au château de

Clermont. Dans l'assistance, on remarque Colette Brosset, les producteurs Gérard Beytout et Christian Fechner, le compositeur Raymond Lefèvre. En signe de gratitude après son engagement en faveur de son mari pendant la campagne présidentielle de 1981, Anne-Aymone Giscard d'Estaing est présente. Ce sera tout pour les personnalités...

Le curé du Cellier, le père Maurice, évoque longuement la personnalité d'un homme discret, sincère, profond, soucieux des autres et tourné vers Dieu dans son quotidien. Il évoque sa régularité à la messe dominicale, la confiance et la simplicité avec laquelle il parlait du bon Dieu, l'habitude qu'il avait d'entrer dans des églises pour y prier tranquillement, anonyme dans la pénombre. La foule suit le cercueil jusqu'au cimetière, implanté sur un terrain jadis offert par les Maupassant à la commune. L'emplacement de la tombe et l'orientation du cercueil de Louis de Funès ont été choisis de manière à ce que, s'il était vivant, il puisse voir son jardin par-dessus le mur du cimetière.

Dans les médias, les témoignages s'évalent encore pendant plu-sieurs jours. Beaucoup sont attendus ou convenus, quelques-uns dénotent plus de sensibilité ou de perspicacité. Pierre Richard note : « Il était comme moi un acteur de jambes. C'est-à-dire qu'il vivait avec ses jambes, avec son corps, avant de penser avec sa tête. Il était d'une grande courtoisie avec les petits acteurs inconnus qui venaient le voir lorsqu'il tournait. Un jour, à mes débuts, il m'a reçu avec une grande gentillesse. » Gérard Depardieu, qui l'avait croisé une ou deux fois, dit : « Les comiques meurent toujours d'une crise cardiaque. C'était quelqu'un de très doux, le contraire de ses colères de cinéma, et malin en même temps. C'est une perte spécialement pour les enfants. On reparlera plus tard de de Funès. »

*

* *

Dans les mois précédant sa mort, Louis de Funès avait évoqué quelques projets : peut-être un film avec Patrice Leconte, peut-être des retrouvailles avec Coluche, peut-être le premier film de la chanteuse Chantal Goya... Et puis il y a l'adaptation de Papy fait de la résistance. Ce n'était pas encore un contrat, mais déjà un projet : à sa mort, Jean-Marie Poiré prépare le film avec Louis de Funès. Selon le producteur Christian Fechner, les créateurs de la pièce ne peuvent seuls porter la transposition à l'écran de leur succès scénique. Christian Clavier et Martin Lamotte n'ont pas encore la carrure pour un film grand public pour lequel il faudra une distribution pléthorique. « On s'est très vite orientés vers un multi-star cast, comme Le Jour le plus long, se souvient Jean-Marie Poiré. Le rôle de Papy était pour Louis

de Funès. »

En effet, le film montrera, au côté des acteurs historiques du Splendid (Christian Clavier, Gérard Jugnot, Martin Lamotte, Michel Blanc, Josiane Balasko, Thierry Lhermitte), une foule de visages célèbres du cinéma populaire (Jacqueline Maillan, Jean Carmet, Roland Giraud, Jacques Villeret, Jean Yanne, Jean-Claude Brialy, Dominique Lavanant, Julien Guimar, Jacques François, Roger Carel)... Jean-Marie Poiré : « Dès que Fechner a eu l'accord de principe de de Funès, on a commencé à trouver des idées pour lui. On a ainsi imaginé que, fâché avec sa famille, il dormait dans la cabane de jardin... Mais il est mort alors que nous n'en étions qu'à l'élaboration des personnages, qu'il n'y avait pas deux lignes de dialogue écrites. »

Après avoir aussi envisagé Bernard Blier pour le rôle, c'est pour Michel Galabru que Poiré, Clavier et Lamotte écriront le personnage de Papy. « Evidemment, Papy aurait pris plus de place dans le film avec de Funès », assure Christian Fechner. Papy fait de la résistance, avec Galabru, sortira le 23 octobre 1983 et sera dédié à Louis de Funès. Le film de Poiré sera un des plus grands succès de l'année avec 4 103 933 spectateurs.

*

* *

En disant à France-Soir « on reparlera de Louis de Funès », Depardieu n'imagine sans doute pas combien il a raison : on ne va pas cesser de parler de Louis de Funès. Mais, dans l'immédiat, on en parle encore au présent. Et, avec *La Zizanie* et quatre films successifs réalisés ou coréalisés par Jean Girault, le ton s'est durci. On retrouve au début des années 80 une violence de propos que *La Grande Vadrouille*, notamment, avait quasiment fait disparaître pendant quelques années.

Le 15 décembre 1981, sous le titre « Navet », Dominique Jamet assassine, dans *Le Quotidien de Paris*, le film *La Soupe aux choux* qui vient de sortir : « L'insupportable vulgarité, la confondante et dégradante nullité de ce film qui se veut visiblement un produit authentique de notre terroir et qui est sans contestation possible un sous-produit du cinéma national n'ont qu'un seul mérite – indiscutable : de montrer jusqu'où il est possible de descendre sans encourager la moindre sanction. En prison pour médiocrité, suggérait Montherlant. A ce compte, Jean Girault mériterait sans doute la détention perpétuelle, et encore dans l'hypothèse où la peine de mort serait abolie. »

Article outrancier, certes (la peine de mort, diable !), mais article bien dans un certain ton de l'époque. L'année suivante, dans *Télérama* du

20 octobre 1982, Gilbert Salachas écrit à propos du Gendarme et les Gendarmettes : « La trivialité de ce genre de comédie à la française est d'autant plus désolante que l'on observe sur les visages de Louis de Funès et de Michel Galabru des regards et des mimiques qui attestent qu'ils furent de bons, de grands comiques. »

La position de Louis de Funès à sa mort n'est peut-être pas tout entière dans le ton des nécrologies publiées en janvier 1983. Pour beaucoup de Français, il n'est pas seulement « l'ami public n°1 », comme l'a écrit Le Parisien libéré dans ses pages nécrologiques ; pour beaucoup de Français, « de Funès ne fait plus beaucoup rire » (Le Monde à propos de La Soupe aux choux). Christian Fechner s'en souvient : « Aujourd'hui, vingt-cinq ans après sa mort, on parle de Louis de Funès comme d'un génie, mais à l'époque la presse était d'une terrible agressivité à son égard. Les gens trouvaient son succès trop agressif. »

Trop agressif et de mauvais goût, trop agressif et trop ancien, trop agressif et politiquement suspect... Dans les dernières années de la carrière de Louis de Funès, son succès commercial persistant, sa toute-puissance depuis bientôt vingt ans éclipsent les raisons même de ce succès. Car les publicistes et les exploitants de salles, pour efficaces qu'ils soient, disposent avec lui d'un phénomène qui dépasse de très loin le seul talent comique. Quelques plumes, on l'a vu, ont démonté de son vivant la mécanique de son succès. Parlant de Polichinelle, Pierre Marcabru a ouvert une voie dans les années 60, révélant combien son personnage en appelle à des archétypes aussi anciens que la commedia dell'arte. Jean Anouilh se référant aux atellanes et à l'illustre théâtre de Molière, Georges Lerminier citant Pantalone, Robert Chazal tissant soigneusement le lien entre Saturnin Fabre, Carette et de Funès dans le premier livre qui lui est consacré (De Funès, PAC Editions, 1979) : d'analyses charpentées en intuitions rapides, l'essentiel des outils nécessaires à la compréhension sont déjà là.

Car, peu à peu, l'histoire de Louis de Funès va commencer à être mieux comprise. En cela, Valère Novarina est un pionnier. Auteur d'un théâtre contemporain au verbe torrentueux, il publie au printemps 1986 un texte intitulé Pour Louis de Funès. Il écrit notamment : « Louis de Funès était au théâtre un acteur d'une force extraordinaire, un danseur fulgurant qui semblait aller au-delà de ses forces, excéder la demande et donner au public dix fois plus que les figures attendues, tout en restant parfaitement économe de son effort et toujours prêt à recommencer. Un athlète de la dépense. »

En 1986, au festival d'Avignon, André Marcon, comédien fétiche de Novarina (il va bientôt créer son chef-d'œuvre, Le Discours aux animaux), donne une lecture de son nouveau texte, Pour Louis de Funès, publié au printemps aux éditions Actes Sud. Ce texte ne sera porté à la scène que douze ans plus tard, d'abord à Angoulême en décembre 1998

puis au théâtre de la Bastille, à Paris, en mars 1999.

« Louis de Funès en savait plus sur l'homme que tous les experts en humanité, orthoscénistes, anthropothérapeutes, spécialistes du foie, des synapses, des communications, ex-perts en castration, syntagmeurs de Dogons, fléchisseurs de langues agglutinantes et mesureurs des zones de Broca ; il en savait beaucoup plus que tous ceux-là parce qu'il savait – là sur le plateau – que l'homme ça se réinvente tout le temps, que ça se refabrique chaque soir avec des paroles, que ça se déconstruit perpétuellement et refait, que c'est tout neuf à chaque respiration. Juste pour surprendre la nature, étonner la matière et redanser chaque jour une nouvelle danse pour les aveugles ; juste pour jouer, uniquement pour rien et comme si ce qui n'a pas d'oreilles nous écoutait. » Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*, Actes Sud, 1986.

Le *Nouvel Observateur* interviewe alors Novarina, sous le titre « De Funès, saint et martyr ». Le dramaturge, qui a cinquante-quatre ans, a vu le comédien sur scène dans *Oscar*, quand il était étudiant. Et il explique : « Quand il jouait, de Funès faisait un acte sacrificiel, de l'ordre de la sainteté. Il donnait plus qu'on en achetait. » Dans une mise en scène de Renaud Cojo et avec une musique originale de Pascal Comelade, le comédien Dominique Pinon, seul sur le plateau, réalise une performance hallucinante. Il dévide avec agilité et rigueur un texte d'une volubilité et d'une virtuosité qui étonnent la critique. Dans *Le Monde*, Jean-Louis Perrier écrit : « Il faudra se résoudre à considérer *Pour Louis de Funès* comme l'une des grandes pages du théâtre contemporain. Une bataille en français (c'est important), joyeuse et terrible, contre le silence et l'obscurité, qui n'a d'autre enjeu que l'acteur et sa langue, saisie à la tordre jusqu'à ce qu'elle ait rendu son suc. Avant, pendant et après la moindre tentation d'étudier l'art théâtral, tout acteur devrait acquérir une bonne connaissance de *Pour Louis de Funès*. » Brodant sur l'affirmation du dramaturge, selon laquelle de Funès est un « acteur nul et parfait », le critique use lui aussi de son nom comme d'un nom commun et écrit : « A un moment ou un autre, nous sommes tous des lousidefunès, car un lousidefunès n'est rien d'autre qu'un homme qui se mêle de représenter l'homme devant les autres. »

Les spectateurs qui sont venus non pour la langue vertigineuse de Novarina mais pour le seul pouvoir d'attraction du nom de Louis de Funès repartent avec la magique image de Dominique Pinon coupant net le flot du verbe pour incarner, en quelques dizaines de secondes, une sorte de compendium du corps funésien, un kaléidoscope de gestes, postures et pas de danse inscrits dans l'œil et la mémoire de tous les Français.

La parole de Valère Novarina ne touche évidemment pas tous ceux que Louis de Funès amuse. Mais il participe à une transmutation critique du comédien. Le gugusse grimacier, le gendarme au service du capital, le sous-Jerry Lewis franchouillard est regardé de tout autre manière par la critique des années 90 : il semble que l'on découvre le corps de Louis de Funès, la

manière dont son visage dessine les émotions, la tension de son parler... De plus en plus, ses partenaires et ses metteurs en scène s'effacent de la mémoire collective. Peu à peu, sa seule présence sauve de l'oubli absolu certains films – en 1990, *La Tentation de Barbizon* est édité en cassette vidéo. Une abondante bibliographie se constitue à partir des années 90. Biographies sommaires, albums sur ses plus grands films, chapitres dans des livres de théorie ou de critique cinématographiques. Louis de Funès est devenu licite.

La même année que *Pour Louis de Funès* est porté à la scène, la Poste émet un timbre à l'effigie de l'acteur. Et il ne quitte pas les programmes télé. Ses films ne sont plus exploités au cinéma, n'apparaissent que de loin en loin dans des festivals (qui ont souvent quelque difficulté à trouver des copies d'exploitation en bon état) mais sont diffusés avec une régularité confondante sur toutes les chaînes. De Funès est un classique du soir d'élection, des programmations de vacances et du week-end (notamment avec *La Grande Vadrouille*, symbole du film du dimanche soir). Pour les dirigeants de chaîne, il compte parmi les bonnes assurances en parts d'audience. En 2003 ou en 2008, la diffusion estivale de la série des *Gendarme* ne descend guère en dessous des trois millions de téléspectateurs par film. *La Grande Vadrouille* réalise un minimum de huit millions de spectateurs à chaque diffusion, à peu près une fois tous les dix-huit mois ou deux ans depuis 1976, avec des pointes à plus de dix millions.

Et Louis de Funès ne s'use pas. La gendarmerie change d'uniforme, on ne parle plus en millions depuis la disparition du franc, les chefs n'osent plus les crises qu'il joue dans ses films et les femmes ont conquis une liberté qui n'y existait pas... Mais ses films se regardent encore, sans la condescendance qui vient lorsqu'on voit aujourd'hui un Fernandel, un Darry Cowl ou un Jean Richard – comiques vénérables au rire maintenant éventé. Il a conquis, indépendamment de ses réalisateurs et parfois malgré eux, une part d'éternité qui le place très haut dans la seule hiérarchie qui, in fine, compte : la mémoire de tous et de chacun. Egal, pour nous Français, de Charlie Chaplin ou de Laurel et Hardy, déjà supérieur à Jean Gabin, à Alain Delon ou à Brigitte Bardot, qui tous jadis l'éclipsèrent, il mène une carrière posthume dont rien encore n'annonce la fin.

Rue Joseph-Bara, rue Jules-Guesde,

rue de la Barquette,

mars 2002-septembre 2008

FILMOGRAPHIE DE LOUIS DE FUNÈS

La filmographie de Louis de Funès est un objet instable. La version que nous en proposons ici est fondée sur une double exigence systématique : que sa participation au tournage de chaque film soit attestée d'une manière ou d'une autre (souvenirs de l'acteur, filmographies « autorisées » parues de son vivant, témoignages variés...) et qu'il ait été vu dans ce film. Sont exclus, par conséquent, un certain nombre de films dans lesquels sa participation a disparu au montage ou des figurations dans lesquelles il n'est pas distinctement visible (qu'il soit perdu dans une foule, entrevu de dos ou rendu méconnaissable par son costume ou son maquillage...).

Cette filmographie dépend donc en partie de la perspicacité, de l'obstination et de la sagacité de plusieurs passionnés de Louis de Funès qui ont bien voulu partager leurs découvertes et leurs convictions. Qu'ils pardonnent donc nos arbitrages (forcément contestables) entre les « c'est le client qu'on voit derrière le pilier, on reconnaît ses mains » et les « pas du tout, on voit bien que ce ne sont pas ses jambes ».

Par conséquent, certaines distorsions peuvent apparaître entre cette filmographie et celles d'autres ouvrages, et évidemment entre cette filmographie et la filmographie « maximaliste » du site imdb.com, qui est la Bible des cinéphiles. Si ces distorsions insupportent le lecteur, celui-ci peut adresser à l'auteur ses contestations, ses récriminations et ses suggestions de corrections (si elles sont motivées par des faits objectifs, évidemment), aux bons soins des éditions Grasset, 61 rue des Saints-Pères, 75006 Paris.

En ce qui concerne les dates indiquées dans cette filmographie, nous avons accepté la convention usuelle, selon laquelle la date officielle d'un film est celle du début de son tournage, mais nous indiquons également, entre parenthèses, les dates de sortie française des films avec Louis de Funès (sauf évidemment pour ceux qui ne sont jamais sortis en France ainsi que pour les courts métrages qui, par nature, n'avaient pas de date de sortie officielle).

Pour les films à sketches à plusieurs réalisateurs, le nom de réalisateur indiqué est celui du ou des sketches avec de Funès. Pour quelques films, le nom du réalisateur indiqué n'est pas celui qui paraît au générique. Cela est expliqué au cas par cas dans le corps de notre ouvrage.

LONGS MÉTRAGES

1945 : La Tentation de Barbizon de Jean Stelli (sortie le 13 mars

1946)

1946 : Six heures à perdre d'Alex Joffé et Jean Levitte (sortie le 22 janvier 1947)

1947 : Dernier refuge de Marc Maurette (sortie le 27 août 1947) Antoine et Antoinette de Jacques Becker (sortie le 31 octobre 1947)

1948 : Croisière pour l'inconnu de Pierre Montazel (sortie le 1 septembre 1948)

1949 : Du Guesclin de Bertrand de Latour (sortie le 2 juin 1949) Mission à Tanger d'André Hunebelle (sortie le 15 juillet 1949) Vient de paraître de Jacques Houssin (sortie le 28 octobre 1949) Je n'aime que toi de Pierre Montazel (sortie le 17 mars 1950) Millionnaires d'un jour d'André Hunebelle (sortie le 13 décembre 1949) Au revoir monsieur Grock de Pierre Billon (sortie le 19 janvier 1950)

1950 : Mon ami Sainfoin de Marc-Gilbert Sauvajon (sortie le 10 mai 1950) Pas de week-end pour notre amour de Pierre Montazel (sortie le 1^{er} septembre 1950) Un certain monsieur d'Yves Ciampi (sortie le 24 mai 1950) Rendez-vous avec la chance d'Emile-Edwin Reinert (sortie le 23 août 1950) Ademaï au poteau-frontière de Paul Colline (sortie le 4 septembre 1950) Le Roi du bla-bla-bla de Maurice Labro (sortie le 13 novembre 1950) La Rue sans loi de Marcel Gibaud (sortie le 1^{er} décembre 1950) L'Amant de paille de Gilles Grangier (sortie le 5 janvier 1951) Sans laisser d'adresse de Jean-Paul Le Chanois (sortie le 17 janvier 1951) La Rose Rouge de Marcel Pagliero (sortie le 7 février 1951) Knock de Guy Lefranc (sortie le 21 mars 1951)

1951 : Bibi Fricotin de Marcel Blistène (sortie le 12 avril 1951) La Passante d'Henri Calef (sortie le 18 mai 1951) La vie est un jeu de Raymond Leboursier (sortie le 13 juin 1951) Folie douce de Jean-Paul Paulin (sortie le 4 juillet 1951) Boniface somnambule de Maurice Labro (sortie le 3 août 1951) Le Voyage en Amérique de Henri Lavorel (sortie le 31 octobre 1951) Pas de vacances pour monsieur le maire de Maurice Labro (sortie le 4 novembre 1951) Le Dindon de Claude Barma (sortie le 21 novembre 1951) La Poison de Sacha Guitry (sortie le 30 novembre 1951) Ma femme est formidable d'André Hunebelle (sortie le 5 décembre 1951) Ils étaient cinq de Jack Pinoteau (sortie le 23 janvier 1952) Les Loups chassent la nuit de Bernard Borderie (sortie le 14 février 1952)

1952 : Le Jugement de Dieu de Raymond Bernard (sortie le 20 août 1952) Les sept péchés capitaux de Jean Dréville (sortie le 30 avril 1952) Monsieur Leguignon, lampiste de Maurice Labro (sortie le 9 mai 1952) Agence matrimoniale de Jean-Paul Le Chanois (sortie le 21 mai 1952) L'amour n'est pas un péché de Claude Cariven (sortie le 27 juin 1952)

Monsieur Taxi d'André Hunebelle (sortie le 3 septembre 1952) La P... respectueuse de Charles Brabant et Marcel Pagliero (sortie le 8 octobre 1952) Je l'ai été trois fois de Sacha Guitry (sortie le 31 octobre 1952) La Fugue de monsieur Perle de Pierre Gaspard-Huit (sortie le 12 décembre 1952) Elle et moi de Guy Lefranc (sortie le 31 décembre 1952) La Jungle en folie (Le Sorcier blanc ou Monsieur Dupont Homme blanc), de Claude Lalande (sortie en 1956) La Vie d'un honnête homme de Sacha Guitry (sortie le 18 février 1953) Les Dents longues de Daniel Gélin (sortie le 11 mars 1953)

1953 : La Tournée des grands ducs d'André Pellenc et Norbert Carbonnaux (sortie le 22 mai 1953) Moineaux de Paris de Maurice Cloche (sortie le 12 juin 1953) Au diable la vertu ! de Jean Laviron (sortie le 17 juillet 1953) Capitaine Pantoufle de Guy Lefranc (sortie le 31 juillet 1953) Les Compagnes de la nuit de Ralph Habib (sortie le 28 août 1953) Dortoir des grandes d'Henri Decoin (sortie le 2 septembre 1953) Légère et court vêtue de Jean Laviron (sortie le 6 novembre 1953) Mon frangin du Sénégal de Guy Lacourt (sortie le 20 novembre 1953) Le Blé en herbe de Claude Autant-Lara (sortie le 20 janvier 1954) L'Etrange désir de monsieur Bard de Géza Radványi (sortie le 22 janvier 1954) Le Chevalier de la nuit de Robert Darène (sortie le 5 février 1954) Weekend à Paris de Gordon Parry (sortie le 12 mars 1954)

1954 : Les Intrigantes d'Henri Decoin (sortie le 7 avril 1954) Mam'zelle Nitouche d'Yves Allégret (sortie le 21 avril 1954) Tourments de Jacques Daniel-Norman (sortie le 23 avril 1954) Le Secret d'Hélène Miramon d'Henri Calef (sortie le 14 mai 1954) Les hommes ne pensent qu'à ça d'Yves Robert (sortie le 7 juillet 1954) Poisson d'avril de Gilles Grangier (sortie le 28 juillet 1954) Les Corsaires du bois de Boulogne de Norbert Carbonnaux (sortie le 5 août 1954) Scènes de ménage d'André Berthomieu (sortie le 10 septembre 1954) Le Mouton à cinq pattes d'Henri Verneuil (sortie le 24 septembre 1954) Ah ! les belles bacchantes ! de Jean Loubignac (sortie le 15 octobre 1954) Faites-moi confiance de Gilles Grangier (sortie le 10 novembre 1954) Escalier de service de Carlo Rim (sortie le 19 novembre 1954) La Reine Margot de Jean Dréville (sortie le 25 novembre 1954) Papa, Maman, la bonne et moi de Jean-Paul Le Chanois (sortie le 26 novembre 1954) Huis-clos de Jacqueline Audry (sortie le 22 décembre 1954) Les Impures de Pierre Chevalier (sortie le 9 mars 1955) Napoléon de Sacha Guitry (sortie le 25 mars 1955) Les pépées font la loi de Raoul André (sortie le 30 mars 1955)

1955 : L'Impossible monsieur Pipelet d'André Hunebelle (sortie le 7 septembre 1955) Frou-Frou d'Augusto Genina (sortie le 30 novembre 1955) Les Hussards d'Alex Joffé (sortie le 14 décembre 1955) Papa, Maman, ma femme et moi de Jean-Paul Le Chanois (sortie le 6 janvier

1956) Si Paris nous était conté de Sacha Guitry (sortie le 27 janvier 1956) Ingrid, die Geschichte eines Fotomodells de Géza Radványi

1956 : La Loi des rues de Ralph Habib (sortie le 25 avril 1956) La Bande à Papa de Guy Lefranc (sortie le 27 avril 1956) Bébés à gogo de Paul Mesnier (sortie le 8 juin 1956) Bonjour, sourire de Claude Sautet (sortie le 13 juin 1956) La Traversée de Paris de Claude Autant-Lara (sortie le 26 octobre 1956) Courte Tête de Norbert Carbonnaux (sortie le 27 février 1957) Comme un cheveu sur la soupe de Maurice Regamey (sortie le 23 août 1957)

1957 : Ni vu ni connu d'Yves Robert (sortie le 23 avril 1958) Totò, Eva e il pennello proibito, Toto à Madrid (Un coup fumant) de Steno

1958 : La Vie à deux de Clément Duhour (sortie le 24 septembre 1958) Taxi, roulotte et corrida d'André Hunebelle (sortie le 22 octobre 1958) I Tartassari, Frippouillard et compagnie de Steno (sortie le 5 août 1959)

1959 : Mon pote le gitan de François Gir (sortie le 2 décembre 1959) Les râleurs font leur beurre de Jean Bastia (sortie le 17 février 1960)

1960 : Candide ou l'optimiste au ^{xx}e siècle de Norbert Carbonnaux (sortie le 16 décembre 1960) Les Tortillards de Jean Bastia (sortie le 30 décembre 1960) Le Capitaine Fracasse de Pierre Gaspard-Huit (sortie le 21 avril 1961)

1961 : La Belle Américaine de Robert Dhéry (sortie le 29 septembre 1961) Dans l'eau qui fait des bulles de Maurice Delbez (sortie le 25 octobre 1961) La Vendetta de Jean Chérasse (sortie le 18 avril 1962)

1962 : Le crime ne paie pas de Gérard Oury (sortie le 6 juillet 1962) Le Diable et les dix commandements de Julien Duvivier (sortie le 14 septembre 1962) Le Gentleman d'Epsom de Gilles Grangier (sortie le 3 octobre 1962) Nous irons à Deauville de Francis Rigaud (sortie le 24 décembre 1962) Les Veinards de Jack Pinoteau (sortie le 26 avril 1963) Carambolages de Marcel Bluwal (sortie le 17 mai 1963)

1963 : Pouic Pouic de Jean Girault (sortie le 20 novembre 1963) Faites sauter la banque de Jean Girault (sortie le 26 février 1964) Des pissenlits par la racine de Georges Lautner (sortie le 6 mai 1964)

1964 : Une souris chez les hommes de Jacques Poitrenaud (sortie le 17 juillet 1964) Le Gendarme de Saint-Tropez de Jean Girault (sortie le 11 septembre 1964) Fantômas d'André Hunebelle (sortie le 4 novembre 1964) Le Corniaud de Gérard Oury (sortie le 25 mars 1965)

1965 : Les Bons Vivants de Georges Lautner (sortie le 28 octobre 1965) Le Gendarme à New York de Jean Girault (sortie le 29 octobre 1965) Fantômas se déchaîne d'André Hunebelle (sortie le 8 décembre 1965)

1966 : Le Grand Restaurant de Jacques Besnard (sortie le 7 septembre 1966) La Grande Vadrouille de Gérard Oury (sortie le 7 décembre 1966) Fantômas contre Scotland Yard d'André Hunebelle (sortie le 16 mars 1967)

1967 : Oscar d'Edouard Molinaro (sortie le 11 octobre 1967) Les Grandes Vacances de Jean Girault (sortie le 1 décembre 1967) Le Petit Baigneur de Robert Dhéry (sortie le 22 mars 1968)

1968 : Le Tatoué de Denys de La Patellière (sortie le 18 septembre 1968) Le Gendarme se marie de Jean Girault (sortie le 30 octobre 1968)

1969 : Hibernatus d'Edouard Molinaro (sortie le 10 septembre 1969)

1970 : L'Homme orchestre de Serge Korber (sortie le 18 septembre 1970) Le Gendarme en balade de Jean Girault (sortie le 28 octobre 1970) Sur un arbre perché de Serge Korber (sortie le 12 avril 1971)

1971 : Jo de Jean Girault (sortie le 8 septembre 1971) La Folie des grandeurs de Gérard Oury (sortie le 8 décembre 1971)

1973 : Les Aventures de Rabbi Jacob de Gérard Oury (sortie le 18 octobre 1973) 1976 : L'Aile ou la Cuisse de Claude Zidi (sortie le 27 octobre 1976) 1977 : La Zizanie de Claude Zidi (sortie le 22 mars 1978) 1978 : Le Gendarme et les extra-terrestres (sortie le 31 janvier 1979) 1979 : L'Avare de Louis de Funès et Jean Girault (sortie le 5 mars 1980) 1981 : La Soupe aux choux de Jean Girault (sortie le 16 décembre 1981) 1982 : Le Gendarme et les Gendarmettes de Jean Girault (sortie le 6 octobre 1982)

COURTS ET MOYENS MÉTRAGES :

1951 : Un amour de parapluie de Jean Laviron (42 minutes) Boîte à vendre de Claude Lalande (25 minutes) Champions juniors de Pierre Blondy (26 minutes) Les Joueurs de Claude Barma (50 minutes)

1952 : Le Huitième Art et la manière de Maurice Regamey

1953 : Le Rire de Maurice Regamey

REMERCIEMENTS

Que soient remerciés les témoins qui m'ont répondu avec bienveillance et générosité, et notamment Noëlle Adam, Bernard Alane, Jean-Jacques Beineix, Guy Bertil, Colette Brosset, Françoise Canetti, Vladimir Cosma, Mireille Darc, Guy Descaux, Mylène Demongeot, Christian Fechner, Michel Galabru, Pierre Gaspard-Huit, Henri Guybet, Serge Korber, Georges Lautner, Robert Lamoureux, Jean Lefebvre, Christian Marin, Bernard Menez, Marthe Mercadier, Jean-Pierre Mocky, Eugène Moineau, Edouard Molinaro, Florence Moncorgé-Gabin, Pierre Mondy, Liliane Montevecchi, Gérard Oury, Maria Pacôme, Denys de La Patellière, Jean-Marie Poiré, Michel Polnareff, Maurice Regamey, Maurice Risch, Jean-Paul Schwartz, Bernard Stora, Pierre Tchernia, Danielle Thompson, Lambert Wilson, Ilan Zaoui, Dominique Zardi, Claude Zidi.

Que soient remerciés les esprits vifs et diserts dont les conseils et les analyses m'ont beaucoup aidé dans la compréhension d'époques et de réalités que je ne connaissais qu'en spectateur ordinaire – Bertrand de Labbey, Pierre Philippe, Pierre Marcabru, Henry Chapier, Laurence Lemaire.

Que soit remercié Stéphane Lerouge pour sa féconde camaraderie et son enthousiasme prodigue.

Que soient remerciés les fans et les collectionneurs de Louis de Funès qui m'ont ouvert leurs archives et m'ont fait bénéficier de leur savoir et de leur passion.

Que soient remerciées les équipes des archives et de l'iconothèque de la Cinémathèque française pour leur efficacité et leur ardeur.

Que soient remerciés Jean-Paul Enthoven pour sa confiance et les éditions Grasset pour leur longanimité.

Qu'Arthur et Maxime soient remerciés de n'avoir pas mis hors d'usage tous mes DVD de Louis de Funès. Que Constance et Hermance soient d'avance remerciées de bien vouloir, dans l'avenir, les préserver à leur tour. Qu'Anne-France soit remerciée de son inépuisable indulgence et de sa patience hors du commun pendant ces années funésiennes.